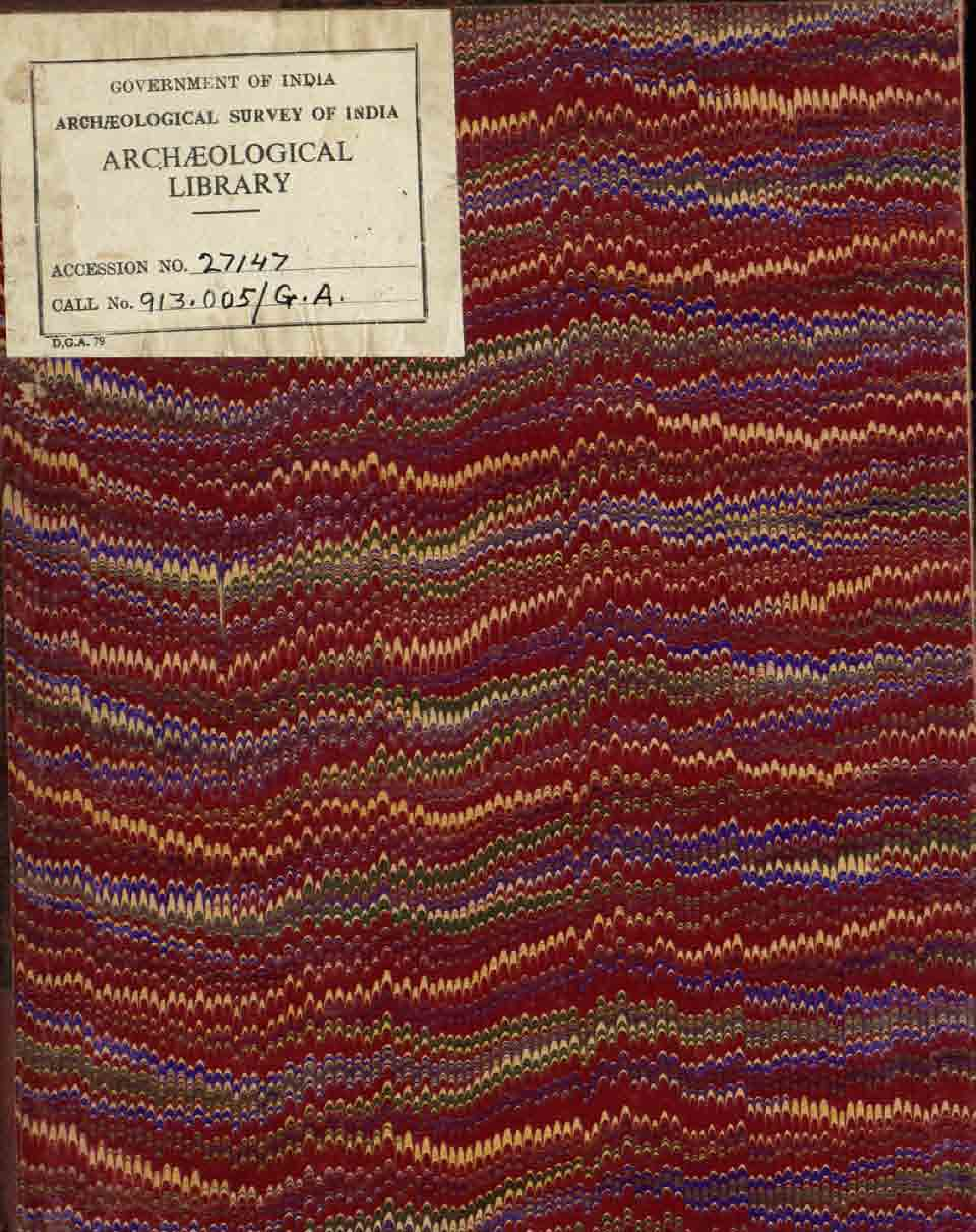
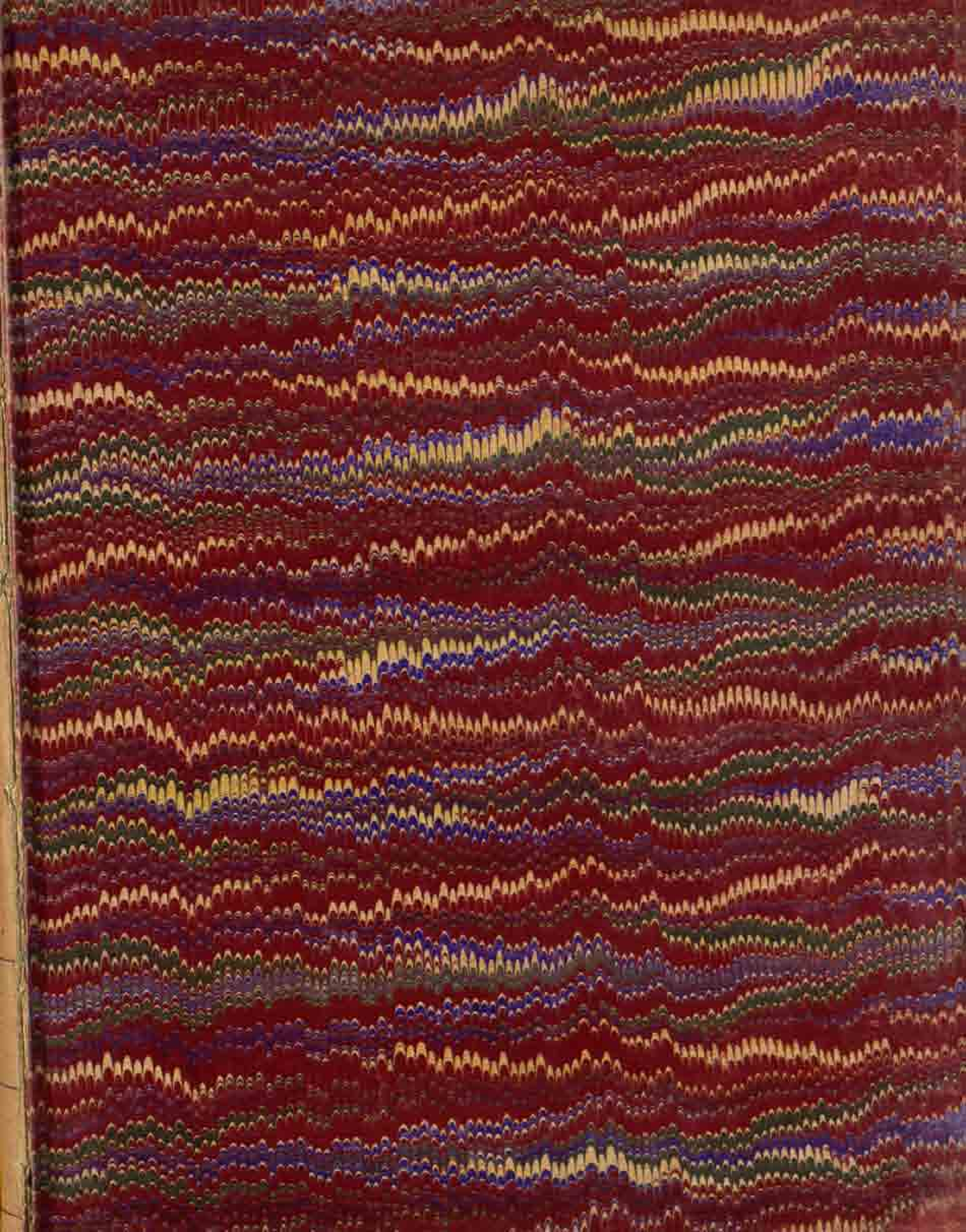

GOVERNMENT OF INDIA
ARCHÆOLOGICAL SURVEY OF INDIA
ARCHÆOLOGICAL
LIBRARY
ACCESSION NO. 27147
CALL No. 913.005/G.A.
D.G.A. 79



GAZETTE

ARCHÉOLOGIQUE

RECUEIL DE MONUMENTS

POUR SERVIR A LA CONNAISSANCE & A L'HISTOIRE DE L'ART

DANS L'ANTIQUITÉ & LE MOYEN-AGE

MACON

TYPOGRAPHIE ET LITHOGRAPHIE PROTAT FRÈRES

1, RUE DE LA BARRE, 1

GAZETTE
ARCHÉOLOGIQUE

RECUEIL DE MONUMENTS

POUR SERVIR A LA CONNAISSANCE & A L'HISTOIRE DE L'ART

DANS L'ANTIQUITÉ ET LE MOYEN-AGE

FONDÉ PAR J. DE WITTE ET FR. LENORMANT

PUBLIÉ PAR LES SOINS DE

J. DE WITTE
Membre de l'Institut

ET

ROBERT DE LASTEYRIE
Professeur d'archéologie à l'École des Chartes.

DIXIÈME ANNÉE
1885

PARIS
A. LÉVY, ÉDITEUR
13, RUE LAFAYETTE.

Londres, Dulau and Cie, Soho square. — **Leipzig**, Twietmeyer et Brockhaus.
Bruxelles, A. Decq. — **La Haye**, Belinfante frères. — **Saint-Pétersbourg**, Issakof.
Rome, Bocca. — **Milan**, Dumolard. — **Naples**, Marghieri.
Madrid, Bailly-Baillière. — **Barcelone**, Verdaguer. — **New-York**, Christern.



GAZETTE ARCHÉOLOGIQUE

TÊTE D'AVEUGLE DU MUSÉE D'ORLÉANS

(PLANCHE 1.)

La découverte faite dans le courant de l'année dernière, par M. Cawadias, des stèles du temple d'Esculape à Épidaure[1], et le rapprochement ingénieux proposé par M. Salomon Reinach entre les *kelabim* des stèles peintes de Citium et les chiens guérisseurs de l'Asclépieion d'Épidaure[2], donnent un certain intérêt d'actualité à la publication de la tête d'aveugle représentée de face et de profil sur notre planche I. D'après les renseignements qui nous sont obligeamment fournis par M. Léon Dumuys, cette tête est entrée au Musée d'Orléans[3] vers 1874 ou 1876, et elle faisait partie d'un lot d'antiquités rapporté par François Lenormant de l'un de ses voyages en Grèce; on pense qu'elle a été découverte dans l'une des îles de l'Archipel.

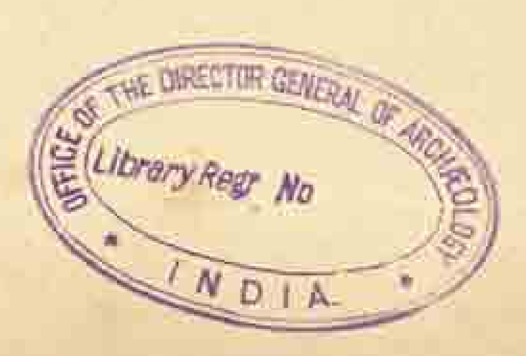
Il est regrettable qu'aucune note de Fr. Lenormant ne vienne compléter ces renseignements fort vagues, desquels il résulte cependant que le monument en question est d'origine grecque, ce qu'indique d'ailleurs suffisamment le style et l'aspect général. Particularité des plus curieuses et des plus rares dans la statuaire grecque, les paupières sont baissées et les yeux sont fermés. Le menton est un peu mutilé; la partie supérieure du crâne est brisée du côté invisible dans la photogravure[4]. Le monument, en marbre blanc tacheté de

1. Le texte de l'une de ces stèles a été publié dans l'Ἐφήμερις ἀρχαιολογική, 1883, p. 211. Cf. *Revue archéologique*, t. II, de 1884, p. 78.

2. *Revue archéologique*, t. II, de 1884, p. 129 et suiv. Cf. les restrictions de M. Clermont-Ganneau, dans la *Revue critique* du 15 décembre 1784, p. 502.

3. Elle figure sous le n° 114 dans le *Catal. du Musée lapidaire d'Orléans*.

4. Par suite d'une inadvertance, la photogravure de notre planche I reproduit la tête à contre-sens. L'oreille droite est en réalité l'oreille gauche, et l'inclinaison de la tête, au lieu d'être, comme dans l'image, de droite à gauche, est, en réalité, de gauche à droite. Pour voir le monument sous son véritable aspect, il faut retourner la planche et la regarder par transparence.



jaune à la surface, est à peu près de grandeur naturelle; ajoutons que le cou est percé d'un trou ancien que l'on a utilisé aujourd'hui pour l'axe d'un pivot, mais qui, dans l'antiquité, devait marquer la place du tenon en fer servant à fixer la tête sur le tronc sculpté dans un autre bloc de marbre, comme cela se rencontre fréquemment, surtout à l'époque romaine.

Il serait fort intéressant de savoir si cette tête a été trouvée dans les ruines d'un temple d'Asclepios ou d'Hygieia, car selon l'explication la plus rationnelle, c'est un ex-voto offert à une divinité guérissante par un aveugle qui aura recouvré l'usage de la vue. Il y a quelque chose de personnel dans la physionomie de cette tête, mélancoliquement inclinée; c'est bien le portrait du malade que nous avons là. On ne saurait, en effet, songer un seul instant à voir dans cette figure les traits idéalisés d'un personnage mythologique ou légendaire, comme Œdipe et Homère, que l'art antique a compris et traités d'une tout autre manière [1].

L'ophthalmie était une des maladies pour la guérison desquelles on avait le plus fréquemment recours à l'intervention d'Esculape. Une inscription raconte que le dieu avait ordonné à un aveugle de fabriquer un collyre avec le sang d'un coq blanc et de s'en frotter les yeux pendant trois jours [2]. Tout le monde connaît le passage du *Plutus*, d'Aristophane, dans lequel il est dit que les serpents gardés dans le temple d'Asclépios léchèrent les paupières de Plutus qui recouvra ainsi la vue [3]. Sur une des stèles d'Épidaure, dont nous avons parlé tout à l'heure, il est, à trois reprises, fait mention d'aveugles ou de borgnes guéris par l'intervention miraculeuse d'Asclépios ou par la langue des chiens sacrés qu'on nourrissait dans le temple. Une femme, Ambrosia d'Athènes, était borgne; elle vint en suppliante se promener dans l'enceinte du temple, affectant toutefois de regarder comme impossibles et invraisemblables les cures merveilleuses que le bruit public attribuait au dieu. S'étant endormie, elle eut une vision pendant laquelle Esculape lui apparut et versa un remède sur son œil malade. Quand le jour revint, elle sortit guérie. — Un homme, « borgne au point que l'un de ses yeux n'avait plus que les paupières

1. Œdipe se trouve représenté notamment sur un bas-relief publié par Winckelmann, *Monum. ined.*, 103. On le voit encore, au moment où on lui crève les yeux, sur une urne étrusque, dans Inghirami, *Galleria omerica*, I, pl. LXXI, etc. Le type d'Homère est trop connu pour que nous en citions des exemples.

2. Gruter, *Inscrip.*, p. 71. 3. Cf. Paul Girard, *l'Asclepieion d'Athènes*, p. 74.

3. P. Girard, *op. cit.*, p. 69.

et semblait tout à fait vide, » fut guéri de la même façon. — Un aveugle, Alcetas de Halikè, recouvra aussi la vue. — Enfin, un enfant aveugle, Thyson d'Hermione, fut guéri par l'un des chiens attachés au temple, qui lui lécha les yeux.

Les collections publiques ou privées possèdent un nombre incalculable d'ex-votos de toute espèce, offerts, à titre de reconnaissance, aux divinités qu'on regardait comme ayant procuré la guérison, et qui peuplaient l'enceinte du temple à côté des simples inscriptions votives. Dans l'Asclépieion d'Athènes, il y avait, d'après les recherches de M. Paul Girard, un assez grand nombre de statues de malades guéris, et il en était de même dans les autres Asclépieia. Une inscription de Milo raconte qu'un mari et un fils ont dédié, l'un, la statue de sa femme; l'autre, celle de sa mère à Asclépios et à Hygieia[1]. « Le plus souvent, remarque M. Girard, c'est une partie du corps, la partie malade, que le suppliant a consacrée en souvenir de la guérison miraculeuse dont il a été l'objet. Il y a des visages tout entiers et des parties de visage (προσώπου τὸ κάτω, πρόσωπον ἥμισυ), des yeux, des bouches, des nez, des mâchoires, des dents, des oreilles (ὦτα, ὠτάρια), des cous, des seins (τιτθός, τιτθή, τιτθίον), des mains (χεῖρες, χειρίδια), des doigts, des genoux, des jambes, des pieds, des parties honteuses d'hommes et de femmes (αἰσχρόν ? ἥβη ? αἰδοῖον), des hanches, des poitrines, des cœurs. Beaucoup de ces offrandes sont en or ou en argent; d'autres sont simplement dorées (ὀφθαλμοὶ ἐπίχρυσοι)... Le nombre des yeux consacrés est à remarquer. Dans un des catalogues, on trouve écrit ou l'on peut restituer, presque à coup sûr, le mot ὀφθαλμοί environ cent dix fois[2]. »

Il n'est donc guère possible de douter que la tête d'aveugle du Musée d'Orléans soit un ex-voto du même genre, dont la signification est bien claire. Mais si l'on a retrouvé un grand nombre d'yeux votifs, je ne crois pas qu'on ait signalé jusqu'ici, dans les collections, comme ex-voto offert au dieu médecin, une statue ou un buste en marbre, bien caractérisé comme reproduisant les traits d'un aveugle; à ce point de vue, la tête du Musée d'Orléans, en dehors même de son cachet artistique, méritait d'être particulièrement remarquée.

ERNEST BABELON.

1. P. Girard, *op. cit.*, p. 114.

2. P. Girard, *op. cit.*, p. 116.

d'oiseau qu'à un museau de cheval ; les oreilles, très considérables, sont parfois bien nettement indiquées. Nulle part, je n'ai rien vu qui rappelle le dessin de cette tête de cheval. La queue, à laquelle l'artiste inhabile a donné une grande importance, ne saurait être mieux comparée qu'à un millepieds ou à une scolopendre ; les traits dessinant les poils se détachent à angle droit de la racine et s'en écartent parallèlement les uns aux autres ; ceux de la portion inférieure semblent terminés chacun par un renflement. Les jambes sont raides, d'un dessin presque enfantin, très disgracieux ; le pâturon est assez fortement indiqué. La croupe, très volumineuse, fait saillie.

Les cavaliers, probablement vêtus d'un vêtement collant, élèvent les deux bras, brandissant de la main gauche ce qui semble un petit bouclier rond avec *umbo* et rebord en relief, et de la droite une courte épée à pommeau circulaire. Trois seulement (dont un sur le fragment non reproduit), en place d'épée, portent une flèche à grosse pointe, et ceux-là, de la main gauche, tiennent non plus un bouclier, mais un petit objet assez indistinct qui pourrait bien être un arc de dimensions très réduites. La même main gauche de chaque cavalier tient la bride tendue, bride représentée par un filet unique qui vient s'attacher à un mors rudimentaire dont on n'aperçoit que l'anneau sous la mâchoire inférieure du cheval. Il subsiste en tout dix cavaliers plus ou moins complets. Leur coiffure, bien visible surtout sur le dernier cavalier de droite du petit bandeau, est hérissée et grossièrement indiquée par quelques traits radiés qui figurent des plumes ou des mèches de cheveux raidies par la torsion.

Les piétons, tant ceux qui figurent en entier que ceux dont on n'aperçoit que des fragments, sont au nombre de seize (dont deux sur le fragment non reproduit). Ils semblent porter le même justaucorps collant que les cavaliers, d'autant qu'un objet paraissant bien être une ceinture probablement en métal, très visible sur quelques-uns, leur enserre la taille. On distingue fort bien cette ceinture munie d'un côté d'une sorte de croisette, de l'autre d'un large anneau. Ces piétons présentent deux types bien différents : les uns (des chefs ?), outre qu'ils portent la ceinture signalée plus haut, brandissent de la main gauche le même bouclier rond que les cavaliers, et de la droite tantôt le coutelas

ou courte épée à pommeau circulaire, tantôt deux lances[1]; enfin, ils portent une coiffure d'une extrême étrangeté, consistant en une triple et vaste aigrette, représentant probablement trois grandes plumes d'oiseau; — les autres (des serviteurs?), la taille prise dans une ceinture consistant en un simple anneau, portent, chose curieuse, de chaque main, et à bras tendus, un vase immense, certainement de métal, à vaste base, à panse considérable, muni d'une anse mobile dont les extrémités recourbées et renflées roulent dans deux grands anneaux fixés aux côtés de l'ouverture. Ces piétons, porteurs de vases, figurent seulement sur le grand bandeau et sur le fragment non reproduit sur la planche II; ils ne portent point la triple aigrette étrange des piétons armés, ni même la coiffure hérissée des cavaliers; enfin, détail très extrardinaire, leur tête, sommairement indiquée, semble munie d'un appendice en forme de gros bec d'oiseau.

Au devant d'un des cavaliers du plus petit fragment reproduit sur la planche II, l'artiste a figuré un poulain.

Ce n'est pas tout encore. Sur le second plan et comme derrière cete première série de figures, des raies parallèles et fort régulières de grènetis représentent les eaux d'un lac, d'un fleuve ou plutôt de quelque grand marais. Entre les eaux nagent, de droite à gauche, des poissons petits ou gros, de forme allongée, tous de même espèce. Enfin des oiseaux, de taille diverse, mais tous aussi de même espèce, échassiers à long bec, habitants des plages et des rives marécageuses, à la courte queue en éventail, pêchent dans ces eaux et tiennent pour la plupart dans le bec un poisson qu'ils viennent de happer[2]. Près d'un des vases de chaque paire, un de ces oiseaux tient au bec un poisson suspendu par la queue, qu'il semble vouloir y déposer.

Sur un des moindres fragments, on aperçoit encore un peti animal dans l'action de plonger; on le prendrait, au premier abord, pour une grenouille, mais c'est bien certainement une tortue.

A l'extrémité intacte du grand bandeau, entre la bandelette qui maintient les deux anneaux d'attache et la première figure de chaque registre, l'artiste a placé un ornement en forme de grosse tresse dont chaque torsade encadre un

1. Les piétons, porteurs de lances, sont au nombre de trois (dont un sur le fragment non reproduit).

2. Seraient-ce peut-être des oiseaux dressés à la pêche?

point ou tête de clou; cet ornement, d'un type bien connu, figure sur beaucoup de bijoux et parures d'or d'époque ancienne.

A l'extrémité également intacte de l'un des petits fragments, à la suite d'un guerrier tenant deux lances, figure un motif d'ornement, difficile à reconstituer, et qui semble consister en une série de cercles inscrivant un point central, cercles réunis les uns aux autres par de petites lignes courbes.

En l'absence complète de renseignements précis sur les circonstances de la trouvaille de ces précieux fragments qui me paraissent jusqu'ici uniques en leur genre, en l'absence surtout de tout point très sérieux de comparaison, il me paraît impossible actuellement, il serait, en tous cas, souverainement imprudent d'émettre une opinion sur l'origine et l'âge véritables de ces monuments. Sommes-nous en présence d'un produit de l'art ibérique primitif, ou tout au contraire de quelque objet de provenance étrangère, phénicienne, par exemple? C'est ce qu'il ne me semble pas permis de décider pour l'instant.

J'ai fait quelques recherches pour établir des points de comparaison. Je ne suis arrivé qu'à de fort minces résultats.

La disposition des figures, suivant des registres superposés, n'est pas un indice suffisant puisqu'on retrouve ce détail sur une foule de productions de l'art oriental et de l'art grec archaïque.

Sur les curieux et très grands vases d'époque ancienne, retrouvés au Céramique, dont de nombreux et importants fragments ont été dernièrement acquis par le Louvre, figurent des processions d'hommes et de chevaux présentant certaines analogies lointaines avec ceux des plaques de Cacérès.

La seconde livraison de l'*Archæologische Zeitung* de 1884 contient un article de M. Furtwængler sur diverses parures d'or d'époque archaïque, retrouvées en Grèce. Parmi celles-ci, deux bandeaux d'or jaune, dont l'un, retrouvé à Corinthe dans un tombeau, appartient au Musée de Berlin, l'autre, provenant d'Athènes, à celui de Copenhague, présentent des séries de piétons et de cavaliers, travaillés au repoussé, qui offrent quelques très curieux traits de ressemblance avec ceux de nos plaques espagnoles.

Sur certaines coupes phéniciennes, entre autres sur une de celles publiées par A. de Longpérier dans le *Musée Napoléon III*, la queue des chevaux est traitée de la manière que j'ai décrite plus haut.

J'avais espéré trouver des points de comparaison dans l'examen soit de divers objets d'origine étrusque, soit de ceux retrouvés dans les tombes de Hallstatt, publiés par M. de Sacken. Je n'ai pas eu de peine à me convaincre qu'il n'en serait rien. Il n'en est pas tout à fait de même de certains objets provenant des nécropoles de Watsch et Sanct-Margarethen en Carniole, publiés par M. F. de Hochstetter[1].

Les petites plaques d'or estampées retrouvées à diverses époques en Sardaigne et en Sicile, ne rappellent que de bien loin les bandeaux de Cacérès.

On ne peut non plus tirer aucun indice déterminant de la forme des poissons ou des oiseaux échassiers représentés sur les bandeaux.

Je termine par les seuls monuments qui présentent avec nos plaques quelques rapports vraiment frappants, rapports qui m'ont été signalés par M. S. Reinach; je veux parler de certains bas-reliefs rupestres attribués aux Libyens. « Je suis plus que jamais d'avis, m'écrit M. Reinach, que vos plaques d'or sont un monument unique en leur genre, de l'art des Libyens, Ibères, Tamahou, Machouacha, c'est-à-dire de l'art des populations primitives qui, à une époque très reculée, ont peuplé l'Espagne et la Barbarie. Remarquez que les hommes de vos plaques n'ont point de casques, mais des plumes divergentes plantées sur le sommet de la tête, et comparez-les avec le guerrier du bas-relief rupestre de Moghar-el-Tahtania, figuré page 491 de la *Province romaine d'Afrique* de Tissot, et aussi avec le chef libyen à la tête ornée de deux grandes plumes divergentes, représenté dans une peinture égyptienne reproduite par Rosellini[2]. Comparez encore le bouclier de la stèle d'Abizar[3] aux petits boucliers de vos plaques, l'oiseau placé auprès du cheval de cette stèle à ceux qui sont représentés sur vos bandeaux. Le monument de Karnak[4] énumère parmi les objets enlevés par les Egyptiens aux Machouacha, tribu libyenne, *de l'or*, des coutelas en bronze (vos guerriers en portent), des arcs (vos cavaliers en portent peut-être) et des *vases de bronze* (vos plaques en sont couvertes). L'inscription de Médinet Abou, énumérant les trophées conquis sur les Machouacha par Ramsès III, cite 115

1. Voyez, entre autres, les situles et fragments de situles reproduits, d'après lui, par M. S. Reinach, sur la planche XXIII de la *Revue archéologique de* 1883.

2. *Monum. storici*, pl. CLX.

3. Tissot, *Province romaine d'Afrique*, page 492.

4. Rougé, *Rev. archéol.*, 1867.

coutelas en bronze de 5 coudées, des carquois, des javelots (trois de vos guerriers portent à la main une paire de javelots). Voyez aussi les trois javelots que porte le guerrier de la stèle d'Abizar. Hérodote (IV, 175) constate les particularités dans l'arrangement de la chevelure particulières aux Libyens. Voyez pour tout cela Tissot, *Province romaine d'Afrique*, p. 437 et suiv. »

Tout en me gardant de conclure, j'ai cru devoir reproduire cette lettre de M. S. Reinach. Les analogies qu'il signale à notre attention sont frappantes. Le lieu de la découverte de ces plaques étant l'Espagne méridionale, il est, en effet, bien permis de se demander s'il ne conviendrait pas de rapprocher ces précieux monuments d'aspect si archaïque des œuvres les plus anciennes des races qui ont peuplé la péninsule ibérique. Certes, nous ne connaissons aucun monument de ces races, trouvé en Espagne même, mais nous possédons les dessins rupestres des Libyens, et ces dessins présentent certainement avec les plaques de Cacérès quelques curieuses analogies.

Gustave SCHLUMBERGER.

TÊTES CHYPRIOTES EN CALCAIRE

DU MUSÉE DE CONSTANTINOPLE

(PLANCHE 3.)

Les deux têtes en pierre calcaire que représente notre planche 3 proviennent vraisemblablement de Golgoï; nous les avons signalées dans notre *Catalogue du Musée impérial*, sous les n°s 379 et 472. Elles doivent avoir fait partie des antiquités cédées au gouvernement ottoman par M. de Cesnola, dans des circonstances que nous avons rappelées ici même[1]. Par leurs dimensions et leur bon état de conservation, ces bustes méritent d'être comptés parmi les meilleurs spécimens de l'art chypriote. Le buste de gauche, qui reproduit le type bien connu d'Aphrodite[2], a 1 m 10 de haut. Le style est celui de l'art archaïque dans les pays ioniens; on y trouve la rondeur un peu molle des contours, l'amplitude presque vulgaire des carnations, en même temps que le goût pour une ornementation riche jusqu'à la lourdeur, qui caractérisent les œuvres archaïques de l'Ionie, par opposition à la finesse et à la sobriété des sculptures de l'école dorienne primitive. Ce contraste a récemment été mis en lumière par M. Brunn[3], avec la finesse d'analyse dont ce grand archéologue a le secret, au cours d'une comparaison qu'il a instituée entre la statue d'Héra trouvée à Samos, aujourd'hui au Louvre, et les deux statues archaïques d'Artémis et de Niké, découvertes à Délos par M. Homolle. Nulle part peut-être mieux qu'à Chypre, la sculpture ionienne ne paraît avec les caractères qui lui sont propres, parce que la pierre molle qui lui servait de matière dans cette île encourageait sa double tendance à la rondeur et aux raffinements de détail.

1. *Gazette archéologique*, 1884, p. 89.

2. Cesnola, *Cypern*, pl. XXX, n° 7; Colonna Ceccaldi, *Monuments antiques de Chypre*, pl. XVII et XVIII.

3. *Sitzungsberichte der bayerischen Akademie*, juin 1884.

On a depuis longtemps rapproché les têtes féminines provenant de Chypre d'une des œuvres les plus importantes et les mieux conservées de la sculpture asiatique, l'*Aphrodite à la Colombe*, du Musée de Marseille[1]. Si cette statue, au lieu d'être en marbre, était en pierre calcaire, on n'hésiterait pas à y reconnaître une œuvre chypriote; il est vraisemblable qu'elle a été sculptée sur la côte d'Ionie, mais elle appartient certainement à la même école que la tête reproduite sur notre planche et ses nombreuses répliques.

La belle tête virile que nous avons fait figurer à droite n'a que 0m 40 de hauteur; elle offre avec celle qui lui fait face un contraste de style très frappant. La finesse des traits, l'expression noble et sévère de la physionomie trahissent l'influence de l'art grec à sa plus belle époque, alors que les tendances opposées des écoles de l'Ionie et du Péloponèse s'étaient comme réconciliées dans la perfection de l'art attique. Nous avons là une œuvre du IVe siècle avant notre ère, inspirée par un modèle plus ancien, et qui n'a conservé aucune trace d'archaïsme en dehors des cheveux et de la barbe, travaillés à la virole avec le goût pour la symétrie qui a prévalu dans la sculpture grecque jusqu'à l'époque de Lysippe. Le personnage représenté est un prêtre, coiffé d'une sorte de bonnet phrygien qui rappelle les variétés du *pschent* si fréquentes dans les statues viriles plus anciennes et appartenant à la même classe[2]. Le type du visage est déjà le même que dans une belle statue chypriote d'époque postérieure, dont la *Gazette* a publié une reproduction[3]. Dans cette statue, le bonnet phrygien a disparu, et la tête nue est ceinte d'une couronne de feuillage, insigne du sacerdoce adopté par les sacrificateurs. Ici comme pour notre buste d'Aphrodite, comme pour toutes les productions de l'art chypriote, il est facile de vérifier ce que M. Georges Perrot a dit avec tant de justesse : « La sculpture cypriote n'est pas originale, et pourtant, à première vue, elle donne l'illusion de l'originalité[4]. »

SALOMON REINACH.

1. Grosson, *Monuments marseillais*, pl. XXV, nº 2; *Gazette archéologique*, 1876, pl. XXXI.
2. Cf. Cesnola-Stern, *Cypern*, pl. XXI. — 2. *Revue archéologique*, 1873, pl. I, XXII. — *Revue archéologique*, 1870, II, p. 372.
3. *Gazette archéologique*, 1878, pl. XXXVI. — Cesnola-Stern, pl. XXV.
4. *Histoire de l'art*, t. III, p. 622.

NOTE SUR UN MIROIR GREC

DU CABINET DES MÉDAILLES.

M. le baron de Witte, par l'entremise duquel le département des Médailles et Antiques de la Bibliothèque nationale s'est rendu acquéreur du miroir représenté sur la planche 5 de la *Gazette archéologique* de 1880, paraît n'avoir jamais douté de l'authenticité de ce document, non plus que les conservateurs du Cabinet des Médailles. En publiant ce miroir, M. Albert Dumont[1] l'a aussi regardé comme authentique, tout en observant toutefois quelques détails qui paraissent fournir des arguments sérieux de suspicion. Il fait remarquer notamment que l'artiste a tracé les personnages sur le revers de l'objet, c'est-à-dire sur la partie qui devait servir à se mirer, et qui, en conséquence, est généralement polie et ne comporte pas de dessin. De plus, en examinant avec soin le tableau, il reconnaît qu'il a été tracé sur le disque postérieurement à la palmette et à la rosace qui en forment le pourtour et qui constituaient seules la décoration primitive. Ces deux circonstances anormales nous ont tout particulièrement frappé dans l'étude de ce monument, qui, par elles, serait devenu impropre à l'usage pour lequel les miroirs antiques étaient spécialement fabriqués.

De plus, il y a un point essentiel que M. Dumont n'a pas fait ressortir, et qui nous paraît important pour trancher la question d'authenticité. C'est que ce miroir grec n'est qu'une mauvaise copie du plus beau et du plus célèbre des miroirs étrusques, celui de Sémélé[2]. Un simple coup d'œil jeté sur les parties analogues des deux représentations que nous reproduisons ici, en regard l'une de l'autre, suffit pour reconnaître tout de suite l'identité des deux compositions.

1. *Gazette archéologique*, 1880, p. 50.

2. Ed. Gerhard *Etruskische Spiegel*, I, pl. 83.

Insistons seulement sur quelques détails dont la coïncidence ne saurait être attribuée au hasard. Sur l'un et l'autre miroir, le vêtement de la femme est



Fig. 1. — Miroir de Sémélé au Musée de Berlin.

orné de petites étoiles, et il est en même temps froncé sous le bras d'une manière peu ordinaire. L'élévation du sol, sur lequel le petit Satyre est assis, sur le miroir de Sémélé, est identiquement conservée sur le miroir grec du Cabinet des Médailles, et cependant, ici, il a perdu sa signification et il est devenu inutile puisqu'il n'y a point de sol sous les pieds des personnages. Ce n'est que dans le dessin étrusque que nous apprenons ce que sont ces

objets ronds qui pendent de la manche de la femme, sur le miroir grec : c'est un bracelet italien, avec des médaillons. Du dos d'Apollon, sur le miroir grec, tombe l'extrémité de son vêtement d'une façon inexplicable, car le contour intérieur de la draperie suit exactement le contour de la jambe du Satyre.



Fig. 2. — Miroir du Cabinet des Médailles.

L'artiste grec ne savait que faire là où son modèle l'abandonnait. La poitrine de la femme est mal figurée; le bras droit de Sémélé, sur le miroir étrusque, étant couvert, l'artiste s'est tiré d'embarras en donnant à son personnage deux bras gauches, semblables au bras dessiné sur le miroir étrusque; la représentation du pied gauche, vu de face, lui a paru si difficile à exécuter qu'il s'est contenté de ne donner qu'un seul pied à la femme.

Cela suffit, croyons-nous, pour bien établir les rapports qui existent entre les deux objets. On ne saurait douter que c'est le miroir étrusque qui a servi de prototype, et que le miroir grec n'en est qu'une médiocre copie. Il résulte de ces remarques que le miroir grec acquis par le Cabinet des Médailles est

antique, à la vérité, mais que le dessin qui le recouvre a probablement été ajouté postérieurement par la main d'un faussaire moderne. La haute compétence de M. le baron de Witte et des conservateurs du Cabinet des Médailles, en matière d'authenticité, est la seule considération qui nous empêche d'être très affirmatif sur ce point; ce n'est donc qu'à titre d'hypothèse que nous regardons comme faux le miroir en question, et notre but est surtout de provoquer un nouvel examen du monument. Ce n'est que lorsque ces soupçons graves seront écartés, si toutefois il y a lieu, qu'on pourra se préoccuper de tirer de l'étude de ce miroir des inductions pour l'histoire de l'art grec. On constaterait ainsi, notamment, qu'un artiste grec a directement copié une œuvre étrusque, ou qu'il a puisé à la même source que le graveur étrusque, auquel il est, artistiquement, bien inférieur[1].

FRIEDRICH HAUSER.

1. Les intéressantes et judicieuses remarques de M. Friedrich Hauser, qui n'a pu examiner le monument lui-même, ne paraissent pas assez concluantes pour faire rejeter le miroir du Cabinet des Médailles parmi les œuvres des faussaires modernes. Cependant, M. le baron de Witte se propose d'étudier de nouveau ce miroir au point de vue de l'authenticité, et il fera prochainement connaître aux lecteurs de la *Gazette archéologique* le résultat de ce nouvel examen. (*Note de la direction.*)

MINIATURES INÉDITES

DE L'HORTUS DELICIARUM (XIIe SIÈCLE).

(Suite).

(Planches 4, 5, 6.)

Peut-être quelques-uns de nos lecteurs se rappellent-ils encore l'article que j'ai publié dans ce Recueil, il y a un an, sur le célèbre manuscrit de l'*Hortus deliciarum*. Mon but était de faire connaître aux archéologues certaines pages inédites de ce célèbre manuscrit, que M. le comte de Bastard avait eu l'intention jadis de publier dans son grand *Recueil des peintures et ornements des manuscrits*, et qui, par suite de je ne sais quelles circonstances, n'avaient jamais vu le jour.

C'était à coup sûr une bonne fortune que de retrouver des reproductions aussi fidèles d'un manuscrit dont les amis des arts déploreront à tout jamais la perte. Mais les épreuves en noir, d'après lesquelles ont été exécutées les planches données par la *Gazette*, ne forment qu'une minime partie des emprunts que M. de Bastard avait faits à l'*Hortus*. Il conservait dans ses portefeuilles une précieuse suite d'épreuves coloriées des planches dont j'ai signalé l'existence, et une très nombreuse collection de calques des plus belles et des plus intéressantes miniatures de cet incomparable manuscrit. Sa veuve a cédé le tout, il y a quelques mois, à la Bibliothèque Nationale, qui possède ainsi la collection la plus complète qui existe d'extraits et de reproductions de l'*Hortus deliciarum*.

Je ne saurais trop insister sur la valeur de cette collection. On sait la perfection que M. de Bastard apportait à ses reproductions de miniatures, on sait l'habileté des artistes qu'il avait attachés à son œuvre. Or, il n'est pas de page du grand *Recueil des peintures et ornements des manuscrits* qui ait été

traitée avec plus de soin, exécutée avec plus de conscience, que les planches consacrées à l'*Hortus*. M. de Bastard avait pu, en effet, apprécier mieux que personne l'importance de ce volume, car il l'avait gardé chez lui pendant plusieurs années, et il songeait sans doute à en faire l'objet d'une publication spéciale, s'il faut en juger par les extraits étendus et les notes très nombreuses qu'il en avait tirés et qui se trouvent aujourd'hui réunis à la Bibliothèque Nationale.

Je ne puis ici donner une idée de l'éclat, de la splendeur de ces grandes pages peintes qui ornaient à profusion l'*Hortus deliciarum*. Leur dimension excède de beaucoup le format dont nous disposons, et si j'ai pu, sans inconvénient trop grand, réduire les copies au trait que M. de Bastard en avait faites, je ne saurais donner des réductions coloriées de ces miniatures sans leur faire perdre leur caractère et leur mérite. Je me bornerai donc à indiquer sommairement les miniatures dont M. de Bastard nous a conservé la reproduction en couleur, et j'engagerai les lecteurs qui n'ont pas eu la bonne fortune de voir et d'étudier jadis l'original lui-même, à demander communication à la Bibliothèque Nationale du précieux volume dans lequel sont conservées ces épaves d'un des plus curieux spécimens de l'art d'orner les livres que le Moyen-Age nous ait laissés.

Ces belles planches en couleur[1] permettent d'étudier avec toute la précision désirable le style, le coloris, le faire des artistes inconnus qui ont exécuté l'*Hortus*, et l'on peut dire que, grâce à M. de Bastard, l'*Hortus deliciarum* n'a pas disparu tout entier dans l'incendie néfaste du 23 août 1870. Cela est surtout vrai, si l'on considère cette précieuse collection de calques dont je parlais à l'instant et sur laquelle je ne crois pas inutile d'insister.

Je n'étonnerai personne en disant que ces calques sont très supérieurs comme exécution à toutes les reproductions que l'on a publiées jusqu'ici du manuscrit d'Herrade. Pour que nos lecteurs en puissent juger, j'ai choisi parmi les scènes encore inédites un petit nombre des plus intéressantes, et je les ai fait reproduire d'après ces calques. On les trouvera réunies dans les planches IV, V et VI, et j'en vais donner ici l'explication sommaire.

Les planches IV et V représentent des scènes que l'on pourrait s'étonner

1. Quelques exemplaires de l'atlas d'Engelhardt ont été mis en couleur. Mais ils ne sauraient donner la moindre idée de la fraîcheur de coloris et de l'harmonie de ton qui caractérisaient l'original.

de voir figurer dans un ouvrage chrétien, si l'on ne savait que le Moyen-Age s'est plus d'une fois inspiré des mythes du paganisme pour en tirer un enseignement symbolique. Il s'agit des Sirènes[1]. Dans un premier tableau on voit les filles d'Achéloüs endormant au son de la harpe, de la flûte, et de leur douce voix, l'équipage d'un bateau. Au dessous, une seconde scène nous montre ces dangereuses enchanteresses se jetant sur les malheureux qu'elles viennent d'endormir, les déchirant de leurs ongles et les jetant à la mer. Enfin le tableau qui était peint au verso du feuillet, nous montre Ulysse attaché au mât de son navire, et ses compagnons qui ont pu résister aux chants des Sirènes, grâce à la précaution qu'ils ont prise de se boucher les oreilles avec de la cire, et qui se jettent à leur tour sur les trois mégères et les précipitent dans les flots.

Comme dans la plupart des miniatures de l'*Hortus*, des légendes inscrites sur les fonds de chacun de ces trois tableaux en expliquaient la signification et faisaient comprendre leur corrélation avec les figures peintes sur les pages voisines.

Les Sirènes dans l'iconographie du Moyen-Age symbolisaient, on le sait, les dangers que le monde fait courir aux âmes chrétiennes[2]. Or, précisément dans cette partie de son livre, Herrade s'était proposé de montrer l'opposition des vertus et des vices[3], les dangers que les plaisirs du monde font courir au chrétien, le mépris qu'il doit opposer à ces plaisirs. Quatre grandes pages couvertes de peintures montraient un peu plus haut l'histoire de Salomon, puis venait la roue de la Fortune, l'échelle des vertus, composition si originale qu'Engelhardt a cru devoir la reproduire dans son entier[4], et enfin les Sirènes. Une légende inscrite à l'angle supérieur de gauche de la miniature qui figure Ulysse attaché au

1. Ces miniatures sont, je crois, encore inédites. Mais l'intérêt qu'elles présentent a déjà été sommairement indiqué par Engelhardt, *Herrad von Landsperg*, p. 45; Le Noble, *Notice sur l'Hortus delic.*, dans la *Bibl. de l'École des Chartes*, t. 1, p. 252; Piper, *Mythologie der Christl. Kunst*, t. 1, p. 383; Gérard, *Les artistes de l'Alsace*, t. 1, p. 78, etc.

2. Saint Jérôme met les chrétiens en garde contre leurs séductions : « Et nos ad patriam festinantes mortiferos Sirenum cantus surda debemus aure transire. » *Epist.*

3. Les folios 199 v° à 204 étaient entièrement couverts d'une importante suite de figures représentant le combat des vices et des vertus, tel à peu près qu'il est raconté dans le fameux poème de la *Psychomachie* de Prudence. Les calques de M. de Bastard nous ont conservé la suite complète de cette curieuse allégorie.

4. Engelhardt, *Atlas*, pl. XI.

mât de son navire expliquait les rapports qui, dans la pensée d'Herrade, liaient ces diverses scènes, à savoir le mépris du monde et l'amour de Jésus-Christ[1].

Les Sirènes sont donc ici parfaitement à leur place, et l'on ne doit pas s'étonner de les voir figurer dans le recueil d'Herrade, quand on sait le rôle important qu'elles jouaient dans l'iconographie symbolique du Moyen-Age et le nombre considérable de monuments chrétiens de toutes les dates où elles sont figurées[2].

Il faut ici, toutefois, faire une remarque qui a bien son intérêt. Dans l'iconographie païenne, les Sirènes sont représentées sous la forme d'oiseaux à tête humaine[3]. Les femmes à queue de poisson ou femmes marines, que l'on rencontre dans bon nombre de monuments antiques, sont des Néréïdes et non pas des Sirènes.

Au Moyen-Age au contraire, — je parle surtout des époques romane et gothique, — par suite d'une confusion entre les Néréïdes et les Sirènes, ces dernières sont presque universellement représentées sous la forme de femmes à queue de poisson. C'est ainsi que nous les voyons sur un chapiteau du XIe siècle, de l'église Saint-Germain-des-Prés à Paris[4], sur des sculptures du XIIe siècle, de l'église de Souvigny[5], du cloître de Saint-Aubin-d'Angers[6], de l'église abbatiale de Saint-Denys[7], sur des chapiteaux de Saint-Trophime d'Arles[8], d'Urcel[9], de Cunault-sur-Loire[10]; sur des peintures du XIIIe siècle, à Jumigny[11]; sur le vêtement d'un chanoine du XIVe siècle, dont la tombe était jadis conservée dans l'église Sainte-Geneviève à Paris[12], sur les charmantes

1. « Salomon et rota fortune et scala et Syrenæ admonent nos de contemptu mundi et amore Christi. »

2. Voir ce que Piper en dit dans sa *Mythologie der Christlichen Kunst*, t. I, p. 377 et s.

3. « Partem superiorem muliebrem habebant, inferiorem autem gallinaceam. » Hygin. *fab.*, 125. — « Fuerunt autem parte volucres, parte virgines, pedes gallinaceos habentes. » *Myth. Vat.*, II, p. 105. — « Sirenes secundum fabulam, parte virgines fuerunt, parte volucres. Harum una voce, altera tibiis, alia lyra canebat. » Servius, *ad Aeneid.*, lib. V, v. 864. — Cf. l'excellente dissertation consacrée aux Sirènes, par M. Stephani, dans les *Comptes rendus de l'Acad. de Saint-Pétersbourg*, année 1866, p. 28 et s.

4. Pitra, *Hagioglypta sive picturæ et sculpturæ sacræ antiquiores.*

5. Caumont, *Abécédaire d'archéol. relig.*, 3e éd., p. 273.

6. *Ibid.*, p. 267.

7. F. d'Ayzac, *Mém. sur 32 statues symboliques*, etc., dans Daly, *Revue de l'architecture*, t. VII, col. 490.

8. Cahier, *Nouv. mél. d'archéol.*, t. I, p. 143.

9. *Ibid.*, t. I, p. 298.

10. *Ibid.*, t. I, p. 243. Le P. Martin a donné une étrange explication de ce chapiteau dans les *Mém. de la Soc. des antiq. de France*, t. XXIII.

11. Ed. Fleury, dans la *Rev. archéol.*, t. II, p. 385, ou dans ses *Antiquités de l'Aisne*, t. III, p. 99.

12. A. Lenoir, *Statistique monum. de Paris*, t. I, *Monogr. de Sainte-Geneviève.*

peintures du XVe siècle qui ornent les voûtes d'une salle gothique attenante à la porte d'entrée de l'évêché de Beauvais[1]. Enfin dans un grand nombre de manuscrits et en particulier dans les *Bestiaires* à enluminures du XIIIe et du XIVe siècle[2].

Mais si nos imagiers du Moyen-Age ont le plus souvent donné aux Sirènes la figure d'une femme à queue de poisson, cela ne veut pas dire que le souvenir de la conception antique des Sirènes, c'est-à-dire moitié femme et moitié oiseau, se soit complètement perdue au Moyen-Age.

On en trouve la preuve dans de nombreux monuments écrits. Ainsi Isidore de Séville, au VIIe siècle, les définissait des êtres moitié femme, moitié oiseau[3]. Les rédactions latines du *Bestiaire* admettent la même définition[4], et les versions françaises que nos auteurs du XIVe siècle en ont faites admettent encore, à côté des Sirènes à queue de poisson, l'antique Sirène à corps d'oiseau[5]. C'est ce qu'expriment naïvement ces vers bien connus du Bestiaire rimé :

De la Sereine vus dirom
Que mult ad estrange façon
De la centure en amont
Est la plus bele rien del mond.
En guise de fame est formée ;
L'altre partie est figurée
Come peisson u com oisel[6].

1. E. Cartier, *Note sur les Sirènes de l'ancien évêché de Beauvais*, dans la *Revue archéol.*, t. V (1848), p. 565 et pl. CII.

2. Voir notamment dans les *Mél. d'archéol.*, des PP. Cahier et Martin, les figures empruntées à un manuscrit de l'Arsenal, t. II, pl. XX, fig. R et Z.

3. « Sirenas fingunt fuisse ex parte virgines, ex parte volucres, habentes alas et ungulas. » Isid., *Orig.*, XI, 3, 30.

4. « Syrenae animalia sunt mortifera quae a capite usque ad umbilicum figuram hominis habent, extremas vero partes usque ad pedes volatilis habent figuram. » *Bestiaire latin*, publié par le P. Cahier, *Mél. d'archéol.*, t. II, p. 174.

5. « Trois manières de Seraines sont, dont les deus sont moitié fame, moitié poisson ; et l'autre, moitié fame, moitié oisеаux. Et chantent totes trois, les unes en buisines, et les autres en herpes, et les autres en droite vois. » Cahier, *Mél. d'arch.* t. II, p. 173. Il est curieux de retrouver, dans cet auteur du XIVe siècle, la traduction presque littérale d'une des légendes qui accompagnent dans la première des miniatures de l'*Hortus*, le groupe des trois Sirènes qui endorment les nautoniers : « Una voce, altera tybia, tercia lira canit. » — Cf. les observations de M. Hippeau dans *Le Bestiaire divin*, p. 114 et s.

6. Cahier, *Mél. d'archéol.*, t. II, p. 175; et Hippeau, *Le Bestiaire divin*, p. 241.

Ces textes, pour ne citer que ceux-là, doivent suffire à montrer que le Moyen-Age n'avait aucunement oublié la Sirène à corps d'oiseau, et qu'il faut considérer comme des Sirènes ces animaux fantastiques tels qu'oiseaux à tête humaine, monstres à tête de femme, munis de pattes et de griffes de vautour ou d'aigle, et d'une queue s'enroulant comme celle d'un dragon, dont les exemples ne sont pas rares sur nos chapiteaux romans, ainsi que dans les peintures de nos églises et de nos manuscrits[1].

Si les représentations des Sirènes dans l'iconographie chrétienne ne sont pas rares, leur défaite par Ulysse est, au contraire, un thème qui n'a pas souvent exercé l'imagination de nos artistes. Il rentre cependant dans cette catégorie de sujets d'origine païenne auxquels les chrétiens ont de bien bonne heure donné une signification symbolique de nature à servir à l'édification des fidèles. Ce sujet était admis dès les premiers siècles de l'Église, et nous le voyons figuré sur un sarcophage trouvé par M. de Rossi au cimetière de Calixte, et qui paraît bien être l'œuvre d'un artiste chrétien[2]. On y voit Ulysse attaché au mât de son navire pendant que trois Sirènes avec des pattes et des ailes d'oiseau, dont deux sont nues, la troisième vêtue comme dans la miniature de l'*Hortus*, cherchent à endormir l'équipage par leurs chants.

Mais si cette scène a été fort anciennement représentée dans les monuments chrétiens, il ne s'ensuit pas qu'elle ait joui plus tard d'une grande vogue; je suis embarrassé, je l'avoue, pour citer des sculptures ou des peintures du XIIIe et du XIVe siècle où elle soit représentée, et les textes assez nombreux, de la même époque, où il est question des Sirènes, sont muets sur l'aventure d'Ulysse. Ils se bornent à rappeler aux mariniers qu'ils peuvent échapper à ces perfides enchanteresses en se bouchant les oreilles, mais ils négligent de leur apprendre que cet artifice a sauvé le fameux roi d'Ithaque :

1. Un pavé en mosaïque de l'église de Saint-Denys, reproduit par Lenoir, *Monum. des arts libéraux*, pl. XXVIII et p. 36, nous montre une Sirène de ce dernier type. On voit des Sirènes à corps d'oiseau dans un ms. de la Bibliothèque royale de Bruxelles (Cahier, *Mél. d'archéol.*, t. II, pl. XXIV, fig. BZ et CC), et dans un ms. de l'Arsenal (*Ibid.*, pl. XX, fig. Z).

2. *Bulletino di archeologia christiana*, 1863, p. 35.

Les mariners qui vont par mer
Ne les quèrent jà encontrer,
Car ceo est un grant peril de mer.
Mès il i ad meint mariner
Qui s'en set garder et gueiter;
Quent il va siglant par la mer,
Ses oreilles fet estoper,
Qu'il n' oie chant qui les deceit[1].

Il est donc fort intéressant de trouver dans le manuscrit d'Herrade un souvenir de l'histoire d'Ulysse. Bien entendu, le but de la pieuse abbesse d'Hohenbourg en donnant place à cette histoire dans son recueil était un but d'édification, c'était une pieuse allégorie dont son texte expliquait le sens. Le navire d'Ulysse, c'était l'image de l'Église, voguant sur les flots du monde. Ulysse lui-même était, dans la pensée d'Herrade, l'image du peuple chrétien exposé à mille séductions, dont les Sirènes sont le symbole, séductions auxquelles il ne peut échapper qu'en fermant l'oreille aux suggestions du monde, comme les compagnons d'Ulysse surent le faire à la voix mélodieuse des Sirènes[2]. Enfin la meilleure protection du chrétien, c'est la croix, et le chrétien doit y être attaché comme Ulysse au mât de son vaisseau[3].

Mais c'est assez insister sur cette curieuse partie du manuscrit d'Herrade de Landsperg. Les quelques observations qui précèdent suffisent à prouver que ce n'est pas seulement dans les modèles courants, qui servaient à nos artistes occidentaux, que l'abbesse de Hohenbourg et les peintres qu'elle employait allaient

1. Hippeau. *Le Bestiaire divin*, p. 225; et Cahier, *Mél. d'arch ol.*, t. II, p. 176.

2. L'artifice employé par Ulysse et ses compagnons était rappelé dans une légende inscrite dans le champ de la miniature, à droite du mât, et ainsi conçue : « Dux Ulixes preternavigans jussit se ad malum navis ligare, sociis autem cera aures obdurare, et sic periculum illesus evasit, Sirenasque fluctibus submersit. »

3. M. de Rossi, en parlant du sarcophage que j'ai cité plus haut, avait émis l'idée que le mât du navire d'Ulysse symbolisait la croix. *Bulletino*, 1865, p. 35. Il est curieux de voir cette hypothèse confirmée par les commentaires d'Herrade de Landsperg. On remarquera du reste que, dans la miniature de l'*Hortus*, l'artiste, par la façon dont il a disposé la vergue attachée au mât, a probablement voulu imiter la croix.

chercher leurs inspirations. C'est à une source beaucoup plus voisine de l'antique qu'ils puisaient, et qu'il faut, sans aucun doute, aller chercher à Byzance[1].

On en pourrait douter peut-être si l'on ne considérait que cette miniature que je viens d'étudier et dans laquelle, par un sentiment de réalisme déjà fort répandu alors dans nos pays d'Occident, Ulysse est vêtu comme un chevalier allemand du milieu du XIIe siècle.

Mais l'influence byzantine se montre de la façon la plus évidente dans cette autre miniature que j'ai fait graver au dessous de la précédente sur la planche v. Elle représente, comme on le voit aisément, la descente du Saint-Esprit sur les apôtres après l'Ascension du Christ. Que l'on rapproche cette miniature d'une scène analogue empruntée à quelque manuscrit grec ou à quelque mosaïque, on sera frappé de l'analogie qu'elle présente avec les œuvres byzantines. Je rappellerai, par exemple, cette intéressante mosaïque de Grottaferrata que M. Frotingham a publiée, il y a quelque mois, dans la *Gazette archéologique*[2], et dans laquelle le style byzantin est si accusé. Quelle similitude dans la pose des apôtres, dans l'agencement de leurs vêtements! Il y a même quelque analogie dans l'expression de certaines têtes, autant qu'on peut comparer le rude dessin de la mosaïque à la fine exécution de la miniature. Ainsi on retrouve dans la peinture de l'*Hortus* ce même apôtre à la chevelure abondante et inculte, qui se voit sur la mosaïque à droite du trône de l'agneau. On remarquera enfin ces traits qui relient la tête de chaque apôtre à la petite figure nimbée du Saint-Esprit qui émerge d'un nuage au sommet du tableau.

Toutes ces miniatures de l'*Hortus* sont si curieuses, elles sont si instructives au point de vue de l'iconographie et de la symbolique chrétienne, que je voudrais pouvoir citer toutes celles dont les précieux dessins de M. de Bastard nous ont conservé quelque chose. Mais je me suis promis d'empiéter le moins

1. Didron, dans une des notes du *Guide de la peinture*, p. 406, a bien fait ressortir l'inspiration byzantine des peintures de l'*Hortus*. On retrouve dans le *Guide* une description de l'échelle des vertus et de la roue de fortune, qui peut servir de commentaire aux mêmes scènes figurées dans le manuscrit d'Herrade.

2. *Gazette arch.*, 1883, pl. LVII.

possible sur l'œuvre entreprise par la Société pour la conservation des monuments de l'Alsace, je me bornerai donc à parler d'une dernière peinture qui n'a pas suffisamment appelé l'attention des divers écrivains qui se sont occupés jusqu'ici de l'*Hortus*[1], et qui mérite cependant d'être classée au premier rang. Il s'agit du *pressoir divin* que j'ai fait graver sur notre planche VI.

On connaît le sens de cette curieuse allégorie que saint Augustin a longuement paraphrasée dans divers passages de ses *Enarrationes in Psalmos*[2]. Mais si ce texte prouve qu'elle est d'invention fort ancienne, il s'en faut que les exemples figurés qu'on a pu en signaler jusqu'ici remontent à une époque si reculée. Mon père, qui a consacré une courte étude à ce curieux sujet[3], a dit avec raison que c'est du XVe siècle au commencement du XVIIe, qu'il a joui d'une grande vogue. C'est à cette époque qu'appartiennent les magnifiques vitraux de Conches, de Saint-Étienne-du-Mont et de la cathédrale de Troyes, qui en fournissent les exemples les plus connus et les plus remarquables. On le rencontre bien rarement avant cette époque, et le plus ancien exemple que mon père en connaissait ne remonte qu'au XIVe siècle. C'est une petite vignette peinte en tête d'un des psaumes d'une Bible historiale de la Bibliothèque Nationale[4]. La miniature de l'*Hortus* est donc antérieure de deux siècles au plus ancien exemple signalé jusqu'ici de cette allégorie[5]. Mais ce n'est pas son seul mérite. Comme dessin, comme composition, cette miniature était, à coup sûr, une des plus remarquables de tout le volume.

1. Engelhardt, p. 48, et Gerard, t. I, p. 74, ne font que la mentionner d'un seul mot.

2. August., Ed. des Bénéd., t. VI, col. 39 et 878.

3. F. de Lasteyrie, *Notice sur quelques représentations allég. de l'Eucharistie*, dans les *Mém. de la Société des antiq. de France*, t. XXXIX.

4. Ms. franç., n° 166, fol. 123, v°.

5. Le sens attaché dans l'*Hortus* à l'allégorie du pressoir n'est pas absolument le même que dans les exemples dont mon père s'est occupé. Dans les vitraux qu'il a signalés, les artistes ont voulu avant tout symboliser l'Eucharistie; ici, au contraire, le pressoir est le symbole de l'Église. On trouve dans certaines Bibles allégorisées une scène qui a grande ressemblance avec celle-ci, tout en en différant cependant par plusieurs points. Dans ces Bibles, le pressoir symbolique illustre le commencement du Psaume VIII *pro torcularibus*. Mais le Christ n'est pas posé sur le pressoir, il apparaît en buste au sommet de la composition, et le pressoir, au lieu d'être une allégorie eucharistique, est un symbole de l'Église, comme le prouve cette légende qui se lit à côté de la vignette dans un de ces manuscrits : « Vocatur ecclesia torcular, quia sicut torcular segregat vinum ab amurca, ita separantur boni a malis sententia excommunicationis. » Bibl. Nat., ms. lat., 11560, fol. 4. — Cf. un autre exemple tout semblable à la Bibl. Nat., ms. fr., 167, fol. 144, v°.

Toutes les portions du champ que ne recouvraient pas les figures étaient chargées de longues légendes, ainsi que dans la plupart des autres peintures de l'*Hortus*. Le dessinateur du calque ne les a pas reproduites, mais M. de Bastard nous les a heureusement conservées dans un précieux volume d'extraits qui est aujourd'hui déposé au Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque Nationale et que je recommande tout spécialement aux personnes qui voudraient à l'avenir s'occuper encore du manuscrit d'Herrade.

Grâce à ces extraits, on peut se rendre compte avec certitude du sens symbolique qui s'attachait aux diverses parties du tableau que nous avons sous les yeux.

Au centre, le Christ, debout sur le pressoir, foule le raisin qu'apportent dans des corbeilles, d'une part, trois saints, la tête ornée du nimbe; de l'autre, un groupe composé d'un pape, d'un évêque, de moines, d'hermites; et, en pendant, un groupe de femmes où se reconnaissent des reines et des religieuses. Un cep de vigne, dont le pied surgit de terre au bas de la composition, garnit de ses rameaux tout l'arrière-plan. C'est l'image de l'espèce humaine[1]. Le pressoir est l'image de l'Église[2]. Les prêtres, docteurs, etc., qui recueillent le raisin, sont les colons auxquels Dieu a confié le soin de sa vigne[3]. Les anges sont les protecteurs du chrétien, ils le défendent contre les attaques du démon, aussi sont-ils comparés à une barrière dont le Seigneur aurait entouré sa vigne[4]. C'est pour cela qu'ils sont figurés ici sur un bandeau circulaire qui

1. « Dominus plantavit vineam Sorech. Sorech est nobilis vitis. Torcular fodit in ea, scilicet sanctam Crucem quam ipse calcavit solus. Vinea Domini Sabaoth, id est exercituum, domus Israhel est, id est omnes fideles. » — Cette légende se lisait à droite de l'ange placé au sommet du tableau.

2. Les légendes écrites sur la poutre du pressoir prouvent que le pressoir était aussi considéré comme un symbole de la croix : « Torcular calcavit solus pro omnibus, ut omnes liberarentur. » — « Torcular calcavi solus. » — « Torcular est sancta crux. »

3. Ceci est le résumé de la légende suivante qui se lisait, en dehors de la composition, au haut de la page à gauche : « Deus plantavit vineam quando humanam condidit naturam. Sepe circumdedit, id est : angelorum custodia circumcinxit eam, ne demones fructum bonorum operum devastent. Torcular fodit in ea. Torcular sancta Ecclesia intelligitur, in qua fructus justiciæ et sanctitatis congregantur..... Coloni hujus vineæ sunt sacerdotes ceterique doctores. Plantatio hujus vineæ est vocatio fidelium populorum. » — Une légende écrite en haut de la miniature à droite, en pendant de la précédente, indiquait que la vigne était aussi considérée comme un symbole de l'Église : « Ecclesia interdum comparatur vineæ. »

4. « Vinea Domini scilicet Ecclesia circumdata est maceria, id est angelica custodia. Macerie *durre mure* quibus vineæ clauduntur. » — Cette légende se lisait à gauche du médaillon mentionné à la note 1.

encadre toute la composition. On remarquera que plusieurs d'entre eux tiennent dans un pan de leur manteau le globe crucifère, ce qui me paraît être une réminiscence byzantine à rapprocher de celles que j'ai déjà signalées plus haut.

Que sont les trois personnages nimbés placés en avant du pressoir, et qui versent sous les pieds du Christ le contenu de leurs corbeilles ? Ils étaient désignés dans l'original par le mot *apostoli*, écrit auprès d'eux. Mais ce mot ne pouvait s'appliquer qu'aux deux premiers d'entre eux, et qui sont évidemment à gauche saint Pierre, et à droite saint Paul. Quant au troisième, qui porte la dalmatique des diacres, il est moins facile à reconnaître. Peut-être est-ce saint Etienne, le premier martyr. C'était l'opinion de M. de Bastard, et je ne vois pas d'objections à y faire.

Je voudrais aussi pouvoir identifier le personnage nimbé qui tient la vis du pressoir, et qu'aucune légende ne désignait. Sa figure imberbe conviendrait bien à l'apôtre saint Jean. Mais pour en faire le Disciple bien aimé, il faudrait être certain qu'il a les pieds nus, comme il convient à un apôtre[1]; or, c'est un point au moins douteux.

Deux groupes accessoires complètent l'ensemble du tableau. En bas, à gauche, on voit le Christ qui sort du cercle formé par les figures d'anges et qui attire par la main un homme debout, les bras levés dans une attitude suppliante. C'est un lépreux qui n'avait pas osé se joindre à la divine vendange, mais qui a été guéri par la grâce divine et que le Seigneur fait entrer dans sa vigne. C'est l'image des hérétiques et des pécheurs repentants que la grâce divine[2] a ramenés dans le sein de l'Église[3].

1. On peut voir dans toutes les miniatures de l'*Hortus* où sont figurés des apôtres que le dessinateur d'Herrade a toujours observé la règle iconographique constamment suivie en Occident depuis le début de l'époque romane et qui veut qu'on représente les apôtres pieds nus.

2. Au pied du Christ et sur son nimbe, on lisait les mots : « Gracia id est Christus. »

3. Au bas de la composition, à gauche, c'est-à-dire sous le groupe du lépreux, on lisait cette légende : « Gratia id est Christus reducit leprosum mundatum, id est hereticos vel peccatores penitentes in vineam, id est Ecclesiam, in qua ipse Christus torcular calcat solus, qui a passione Crucis redemptionem fecit omnibus credentibus. Quod enim sancti apponunt botros, significat quod in hoc vinea, scilicet ecclesia, piis laboribus insudantes passionem dominicam imitando ac venerando pondus diei et estus infatigabiliter portant usque ad judicii tempus. »

En pendant de ce groupe, à droite, nous voyons deux hommes qui adressent la parole à une troupe de gens au milieu desquels se tiennent deux juifs, reconnaissables à leurs bonnets pointus. Ces deux hommes sont Enoch et Elie que le Seigneur doit envoyer à la fin des temps pour lutter par leur parole contre les assauts que l'Antechrist livrera aux fidèles[1].

J'arrête ici mes emprunts aux calques de M. de Bastard.

Les quelques explications qui précèdent et peut-être plus encore les planches jointes à cette notice permettront à tous mes lecteurs d'apprécier le service que M. de Bastard a rendu à l'histoire de l'art en nous conservant cette nombreuse suite d'extraits des miniatures de l'*Hortus*.

R. DE LASTEYRIE.

(*La suite prochainement.*)

1. Au dessous de ce groupe on lisait ces mots : « Magni prophete Enoch et Helias mittentur a Domino in mundum ut contra impetum Antichristi fideles divinis armis, id est predicationibus, premuniant. Hi quidem in extremis partibus vitee, quasi in fine seculi predicantes pro doctrina ecclesiastice veritatis ab ipso Antichristo interficientur. Unde Dominus dicit per prophetam : « Ecce ego mittam vobis Heliam prophetam, antequam veniet dies Domini magnus et horribilis, ut convertat corda patrum in filios et corda filiorum ad patres eorum. » (*Hortus delic.*, fol. 241.)

L'HERCULE 'ΕΠΙΤΡΑΠΕΖΙΟΣ

DE LYSIPPE

(Planches 7 et 8)

Il n'existe aucune statue dans laquelle il ait été jusqu'à présent démontré qu'on doive voir soit une œuvre originale de Lysippe, soit même une reproduction de quelqu'une de ses œuvres, et l'on est réduit, pour apprécier sa manière, au peu qu'en ont dit les auteurs.

Pline affirmant qu'il donna à ses figures plus de sveltesse que ses devanciers[1], et rapportant, d'ailleurs, que l'on comptait parmi ses chefs-d'œuvre un athlète qui raclait la sueur de ses membres, ou *Apoxyomenos*[2], lorsqu'on découvrit à Rome une statue d'athlète dans cette action, et qui était remarquable par sa sveltesse, on l'attribua à Lysippe, et cette attribution a certainement de la vraisemblance. Aux raisons qui la motivent, on peut ajouter que dans l'*Apoxyomenos* du Vatican la tête ressemble, à certains égards, aux images qui nous restent d'Alexandre, lequel ne permettait pas, comme on sait, qu'un autre sculpteur que Lysippe reproduisît ses traits, circonstance de laquelle il résulte que les portraits subsistant de ce prince doivent être des reproductions ou des imitations plus ou moins fidèles d'originaux de son statuaire en titre.

Néanmoins, on ne connaît jusqu'à ce jour aucune répétition de l'*Apoxyomenos* du Vatican, et c'est une raison de douter s'il faut réellement voir dans cette statue une répétition de celle qu'avait sculptée un maître d'une célébrité telle que chacun de ses ouvrages et surtout de ses chefs-d'œuvre avait dû être souvent imité.

1. Pline, *Hist. nat.*, XXXIV, 65 : « Capita minora faciendo quam antiqui, corpora graciliora siccioraque, per quæ proceritas signorum major videretur. »

2. *Ibid.*, 62.

On a pensé que l'Hercule Farnèse, dont il existe de nombreuses répétitions, devait reproduire une création de Lysippe; mais cette opinion qui, ainsi qu'on le verra plus bas, est probablement vraie, manque jusqu'à présent de preuves décisives.

Je crois avoir retrouvé plusieurs reproductions diversement complètes d'un des chefs-d'œuvre les plus renommés de Lysippe, d'après lesquelles on peut se former une idée assez exacte de ce qu'était ce chef-d'œuvre, et d'où l'on peut aussi tirer la connaissance de ce qu'était, soit dans des sujets analogues, soit même à certains égards, dans toutes ses productions, le style de ce grand artiste.

I

Lysippe avait donné à Alexandre une statuette en bronze d'environ un pied de haut, représentant Hercule; elle était destinée à être placée sur la table du prince : de là l'épithète d'ἐπιτραπέζιος sous laquelle elle était évidemment connue, puisque c'est celle par laquelle elle est désignée dans le titre de la pièce de vers que Stace lui a consacrée.

Cette petite statue se trouvait à Rome du temps de l'empereur Domitien. Martial et Stace l'ont célébrée, le premier dans deux des épigrammes de son neuvième livre, le second dans la sixième pièce du quatrième livre de ses *Silves*.

Elle appartenait alors à un Romain de distinction, Nonius Vindex, parent du fameux Julius, de même nom, qui avait cherché autrefois à soulever la Gaule contre Néron; Nonius était un amateur passionné et très éclairé des choses d'art, chez lequel on admirait des chefs-d'œuvre de Myron, de Phidias, de Praxitèle et de Polyclète. Mais, parmi ces chefs-d'œuvre, rien ne surpassait l'Hercule ἐπιτραπέζιος.

« Je demandais tout à l'heure, dit Martial[1], à l'Alcide de Lysippe de qui il était l'œuvre si bien réussie. Il sourit, c'est son habitude, et me dit : Ignores-tu donc le grec, ô poète? La base porte une inscription, elle dit le

1. IX, 45.

nom que tu veux savoir. Je lus alors : Λυσίππου; j'aurais cru trouver le nom de Phidias : »

Alciden modo Vindicis rogabam
Esset cujus opus laborque felix.
Risit, nam solet hoc, levique nutu :
Graece numquid, ait, poeta, nescis?
Inscripta est basis, indicatque nomen.
Λυσίππου *lego, Phidiae putavi.*

Chez les anciens, on plaçait sur la table à manger une salière contenant le sel dont on faisait une offrande aux dieux avant le repas, comme on répandait pour eux une libation, afin de se les rendre favorables[1]; d'où vint, pour le rappeler en passant, la crainte superstitieuse qu'on éprouvait si ce sel venait à être renversé; crainte dont la tradition n'a pas encore entièrement disparu. Au dessus de la salière devait s'élever souvent l'image d'une divinité tutélaire; c'est le rôle que jouait, sur la table de Nonius Vindex, l'Hercule ἐπιτραπέζιος.

Il avait appartenu originairement à Alexandre le Grand, pour la table duquel l'avait créé son auteur, et à qui il en avait fait présent; c'est du moins ce qu'on peut inférer de ces mots de Martial[2] :

Nobile Lysippi munus opusque.

D'après Martial et Stace, il avait passé ensuite entre les mains d'Annibal, qui le prenait à témoin devant l'autel où il jurait haine implacable aux Romains[3], peut-être, peut-on ajouter, parce qu'il honorait en lui un dieu venu de la Phénicie, où Carthage avait son origine; l'Hercule ἐπιτραπέζιος était devenu plus tard la propriété de Sylla, et enfin celle de Nonius Vindex.

Stace nous dit encore qu'Alexandre, ayant cet Hercule sur la table où il prenait ses repas, l'honorait comme une divinité qui y présidait[4]; « il l'avait ainsi

1. Arnob., *Contra Gentil.*, II, p. 94 : « Sacras facitis mensas salinorum appositu. » Archiloch., *Fr.* 94 : Ἅλας τε καὶ τράπεζαν. Alexander Ætolus, *Fr.* 12, 15 : Ζῆν ξείνιον αἰδόμενος σπονδάς τε καὶ ἅλα. Cf. Demosthen., *De falsa lege*, § 139.

2. IX, 44, v. 6.

3. Mart., IX, 44 : « Hunc puer ad Libycas juraverat Hannibal aras. »

4. Stat., *Silv.*, IV, 6.... « genius tutelaque mensæ. »

pour compagnon du matin et du soir; il aimait à le toucher, de cette main qui ôtait ou donnait des diadèmes et renversait de grandes cités. C'était de lui qu'il recevait l'inspiration pour les combats du lendemain, à lui qu'il racontait les victoires de la veille. Les destins venant à interrompre ses grandes actions, lorsque déjà il buvait le vin empoisonné et que pesait sur lui le sombre nuage de la mort, il vit à son dieu chéri un visage tout autre, il vit avec effroi le bronze en sueur sur cette table où il était assis pour la dernière fois. »

Cum traheret letale merum, jam mortis opaca
Nube gravis, vultus alios in numine caro
Aeraque supremis timuit sudantia mensis.

Il y a une part à faire, dans ce récit, à l'imagination du poète, ou peut-être à celle d'auteurs plus anciens dont il se fait l'écho. Ce n'est pas une raison pour qu'on ne doive voir, avec plusieurs critiques, qu'un roman dans tout ce qu'il dit, et ce que dit avec lui son contemporain Martial, de l'Hercule ἐπιτραπέζιος.

M. Stephani a avancé le premier, dans son *Hercules ausruhend*[1], l'opinion, dont il ne donne aucun motif, que la statuette célébrée par Martial et par Stace ne devait pas être un ouvrage de Lysippe. M. Bursian a ajouté, dans un article du Journal allemand de philologie[2], qu'il était peu croyable que cette statuette eût appartenu successivement à Alexandre, à Annibal et à Sylla, et que ce devait être là, aussi bien que l'attribution à Lysippe, une invention de quelque marchand d'antiquités de Rome.

M. Murray[1], sans reproduire cette dernière supposition, a appuyé l'idée que le bronze décrit par les deux poètes romains ne devait pas être de Lysippe, de cette raison qu'Alexandre avait tenu ce maître en trop haute estime pour lui commander une statuette destinée à la table où il prenait ses repas. Et dans son *History of Greek sculpture* (1883), tout en remarquant qu'une statuette en pierre appartenant au Musée Britannique, qu'il a publiée lui-même, et une autre que possède depuis longtemps le même Musée, répondent aux descriptions de

1. P. 163.
2. *Fleckeisen Jahrb.*, LXXXVII, p. 101.

1. *Journ. of Hellen. stud.*, 1883, p. 240.

Martial et de Stace, il répète que les assertions de ces auteurs sont trop fantastiques pour qu'on puisse y ajouter foi. Selon lui donc, si le bronze dont les deux statuettes du Musée Britannique offrent sans doute des reproductions rappelait à quelques égards la manière de Lysippe, et il est lui-même disposé à l'admettre, c'est qu'il y avait à Rome plusieurs statues d'Hercule exécutées par cet artiste, dont l'auteur du bronze dont il s'agit avait pu aisément s'inspirer.

Cependant si l'on vit un proconsul de Sicile se procurer un Amour en marbre de Praxitèle, un Hercule en bronze de Myron, deux Canéphores de Polyclète, un Mercure et un Apollon de Myron, que Scipion l'Africain avait enlevés de Carthage, un Hercule placé dans un temple d'Agrigente et qui y était tellement vénéré que la bouche et les lèvres en étaient usées par les baisers des adorateurs, des Victoires en ivoire qui ornaient un temple de l'île de Mélita, et nombre d'autres monuments précieux et d'origine fameuse qu'énumère Cicéron, pourquoi différents personnages de grande condition n'auraient-ils pu éprouver le désir et trouver le moyen de posséder, l'un après l'autre, un bronze qui aurait passé pour être un des chefs-d'œuvre de Lysippe? Et d'autre part, qu'un Lysippe eût créé ce chef-d'œuvre pour la table d'Alexandre, c'est ce qui ne paraît pas devoir être considéré comme aussi invraisemblable que le pense M. Murray.

Ce fils d'Alcmène, qui avait conquis par ses travaux une place dans le ciel, et qu'un si grand nombre de ces vases qu'on déposait auprès des morts représente accueilli par Minerve qui l'avait toujours dirigé et soutenu, et, dans le repos éternel, buvant le nectar ou jouant de la lyre, ce héros dans lequel on adorait partout un libérateur qui avait frayé la voie du salut, il était naturel que, dans toute l'antiquité, on fût porté à en faire, comme on en fit effectivement, un être tutélaire qu'on pût invoquer parmi toutes les difficultés et tous les périls.

Hercule, en outre, type des athlètes, était fréquemment représenté comme grand mangeur et grand buveur, et c'était une peinture, qu'on mettait souvent sur le théâtre et dont s'amusait le peuple, que celle de son avidité.

Les rois de Macédoine prétendaient descendre de lui par l'Argien Caranus, et c'est pourquoi nombre de médailles de ces rois sont décorées ou de sa

figure ou de ses attributs. Alexandre le Grand, en particulier, paraît l'avoir pris pour son patron et son modèle. On a dit qu'à Babylone il buvait dans une grande coupe qui passait pour avoir été celle d'Hercule. On comprend aisément qu'à tous ces titres ses effigies aient pu souvent être placées dans les salles de festins comme celles d'un génie favorable, et que Lysippe ait conçu la pensée d'en créer une, en particulier, qui figurât en cette qualité sur la table toujours somptueusement servie, dit Plutarque, de son royal protecteur.

Dans la composition de cette figure, telle que la décrivent Martial et Stace, le héros était assis sur un rocher que couvrait la peau du lion de Némée; il tenait de la main gauche sa massue, de la main droite une coupe, et levait la tête vers le ciel. On pourrait expliquer cette composition par l'hypothèse qu'on avait voulu y représenter Hercule inaugurant le repas par une libation. Mais, dans ce cas, il aurait dû, à ce qu'il semble, être debout. Son attitude de repos paraissait indiquer plutôt l'idée qu'après avoir vaincu le lion, il demandait aux dieux sa récompense, qui était de recevoir, dans la coupe qu'il élevait vers eux avec son regard, un peu de ce breuvage d'immortalité que devait lui verser plus tard dans l'Olympe la déesse Hébé, c'est-à-dire, selon l'interprétation qu'on a donnée avec raison de cette fable, la jeunesse éternelle.

Il faut remarquer ici que c'était une attitude ordinaire à Alexandre, au rapport de Plutarque, et que peut-être il affectait, que de lever la tête vers le ciel. L'Hercule ἐπιτραπέζιος, dit Stace, n'avait du reste rien de farouche, rien qui ne s'accordât avec l'abandon propre aux festins. Il était tel, ajoute-t-il, qu'on pouvait se le figurer au sortir du bûcher de l'Œta, buvant au ciel le nectar, tel encore que l'avait vu la maison de Molorchus[1]. Molorchus était un pauvre homme dont le lion de Némée avait tué le fils, et chez lequel Hercule avait reçu l'hospitalité, lorsqu'il était venu combattre le monstre. La légende d'Hercule le présentait dans d'autres traits, mais dans ce trait particulièrement, comme le patron et le vengeur des misérables. Domitien, dont Martial et Stace furent contemporains, avait fait faire une statue d'Hercule à laquelle on avait donné son visage; il avait fait élever au héros un temple, où était probablement ren-

1. Nec torva effigies epulisque aliena remissis,
Sed qualem parci domus admirata Molorchi.

fermée cette statue, et auprès de ce temple il avait voulu qu'on plaçât une chapelle dédiée à Molorchus. Il n'est pas impossible que Domitien, qui se donnait ainsi, avant Adrien et Commode, pour un Hercule romain, voulût, en associant au culte du dieu auquel il se faisait assimiler le souvenir du paysan de Némée, faire comprendre qu'il entendait, lui aussi, jouer, comme chef de l'empire, ce rôle auquel tous les empereurs prétendirent, de défenseur des petits et des malheureux. On peut, en tout cas, considérer comme vraisemblable que la construction du sanctuaire consacré à Molorchus, auprès du temple d'Alcide, fut une circonstance qui contribua à faire que les deux poëtes contemporains de Domitien joignissent à leur description de l'Hercule ἐπιτραπέζιος le souvenir de l'hôte infortuné du héros.

Il se pourrait bien aussi qu'en représentant Hercule au sortir de son combat contre le lion de Némée, où il avait vengé un simple campagnard, plutôt qu'au sortir de tout autre combat, l'auteur même de la statue eût eu l'intention, dont la tradition s'était conservée, de faire allusion à un office qu'aurait prétendu remplir, avant les empereurs romains, le roi de Macédoine, et qui aurait été celui de patron des opprimés.

Selon Plutarque, Alexandre, en conquérant le monde asiatique, l'arracha à la barbarie pour le faire participer à la civilisation et à la douceur de mœurs des Hellènes. Alexandre, dit-il, fit connaître le mariage aux Hyrcaniens et l'agriculture aux Arachosiens. Il apprit aux Sogdiens à prendre soin de leurs pères; aux Perses à respecter leurs mères, au lieu de les épouser; aux Scythes à enterrer leurs morts, au lieu de les manger. Les nations conquises par lui pouvaient dire, ajoute Plutarque, comme autrefois Thémistocle lorsqu'il retrouva en Asie plus que ce dont on l'avait dépouillé dans son pays natal : O mes enfants! nous périssions, si nous n'eussions péri[1]!

Alexandre donc, en mainte occurrence, dut se proposer aux nations comme un bienfaiteur; et l'on peut expliquer par là, en grande partie, ses merveilleux succès. Il se pouvait, par conséquent, que l'Hercule ἐπιτραπέζιος, avec son air de bienveillance, fût, dans l'intention de son auteur, un symbole de la pensée de libération qui présida, selon l'historien grec, à toute la carrière d'Alexandre.

1. *De Alex. fort.*, 5.

Il ne faudrait pas croire, en effet, que Lysippe, qui représenta souvent Hercule, prît, non plus qu'Alexandre, pour idéal la violence. D'une manière générale, Alexandre, s'il faut en croire ce que dit de lui Plutarque, ne se proposait pas la guerre et la violence comme le dernier terme de sa carrière. Il pensait plutôt, comme l'enseignait le philosophe qui l'avait élevé, que c'étaient là des moyens dont la paix était le but. Et si son statuaire Lysippe représenta souvent Hercule, ce n'est pas à dire que son idéal ne fût pas, en fin de compte, le même où prétendait tendre le prince dont ses ouvrages devaient avoir le plus souvent pour objet d'exprimer les pensées. Alexandre se disait fils de Jupiter. Lysippe jeta en bronze une statue de Jupiter, haute de quarante coudées[1], le plus grand colosse de métal qu'on vit jamais, à l'exception de celui de Rhodes. Cette statue devait probablement représenter le dieu tel qu'Alexandre voulait qu'on l'imaginât désormais, comme le Jupiter colossal de Phidias, à Olympie, l'avait représenté tel que le concevait une plus ancienne époque. Probablement nous pouvons juger du Jupiter colossal de Lysippe par la tête, également colossale, du Jupiter du Vatican, qui porte à un haut degré l'empreinte du style lysippéen, tel qu'on verra tout à l'heure qu'il le faut comprendre. Or, le caractère de cette tête réunit à la force une majesté paisible, qui répond à cette idée d'Aristote, dont il avait dû imprégner l'esprit de son royal disciple, initié tout particulièrement, selon Plutarque, à sa métaphysique : que la divinité, bien que l'action soit son essence, meut la nature entière sans se mouvoir, tous les êtres aspirant, par amour de sa beauté, à se rapprocher d'elle.

Hercule lui-même, Lysippe l'avait représenté dans un colosse qu'on voyait à Tarente ainsi que son Jupiter[2], vaincu, à la fin de ses épreuves, par l'Amour. Cet Hercule, tel que le décrivent un auteur byzantin qui le vit à Constantinople où il avait été transporté, après avoir été porté d'abord par Fabius Maximus de Tarente à Rome, et deux épigrammes grecques[3], était assis sur une corbeille, vraisemblablement celle d'Omphale, privé de ses armes que l'Amour lui avait

1. Lucil. ap. Non. v. *Cubitus*.
2. Pline, *Hist. nat.*, XXXIV, 40.
3. Nicetas Chon., *De Alexio Isaaci Aug.*, l. III, p. 687 (éd. de Bonn); *De Sign. Constantinop.*, 5, p. 859 (éd. de Bonn). — *Anthol. gr.*, II, 253, 4, et II, 209.

dérobées, la tête appuyée sur sa main gauche, repassant en son esprit les travaux qu'il avait dû accomplir, et sans doute méditant sur sa défaite finale. C'est une pensée analogue que figurent ces pierres gravées qu'on rencontre en grand nombre, qui remontent également aux derniers siècles de l'antiquité grecque, et sur lesquelles on voit l'Amour, quelquefois une lyre à la main, porté sur le dos d'un lion qu'il a dompté. Dans l'Hercule ἐπιτραπέζιος si les attributs du héros et sans doute la vigueur de son corps exprimaient à un haut degré l'idée de la force, le visage, comme on l'a vu plus haut, exprimait la bonté, qui était, après tout, le fond de son naturel.

II

Maintenant, les descriptions de Martial et de Stace s'appliquent d'une manière frappante à une statuette qui a été publiée par M. de Clarac, dans son *Musée de sculpture*, d'après un plâtre appartenant au Musée du Louvre et dont il supposait, par des motifs qu'il n'a pas fait connaître, que l'original se trouvait à Rome, plâtre qui n'existe plus aujourd'hui au Louvre, mais que j'ai retrouvé à l'École des Beaux-Arts où il a probablement été porté à l'époque où fut placée, dans cette école, à titre de dépôt, la plus grande partie des moulages que possédait le Musée. (Voir ci-après pl. VII.)

Les dimensions de cette statuette, son attitude, ses attributs sont les mêmes qu'indiquent les deux poëtes.

Il y a une seule différence : tandis que l'Hercule ἐπιτραπέζιος tenait de sa main droite une coupe, celui qui a été publié par M. de Clarac tient dans cette main des pommes, évidemment celles du jardin des Hespérides. Mais un examen attentif fait reconnaître que, dans cette statuette, les avant-bras et les mains sont d'un travail très inférieur à celui du reste. Nul doute en conséquence que, dans l'original en marbre que reproduit le plâtre, ces parties, si fragiles d'ailleurs, ne soient restaurées.

Le Musée Britannique possède depuis longtemps une autre répétition en marbre, de mêmes dimensions, du même type. La tête n'y est pas levée, mais elle a été détachée du corps, et l'on peut supposer facilement qu'en l'y rejoignant, on lui a donné une autre position que celle qu'elle avait primitive-

ment. La main droite tient des pommes, comme dans la statuette publiée par M. de Clarac. Mais, d'après les renseignements qu'a bien voulu me donner M. Newton, les deux bras sont des restaurations. Rien n'empêche donc de croire que, dans les deux statuettes conformes, pour tout le reste, à la description que font Martial et Stace de l'ἐπιτραπέζιος, Hercule tenait pareillement de la main droite une coupe, et que, dans le marbre du Musée Britannique comme dans celui que reproduit le plâtre du Louvre, le héros levait la tête vers le ciel.

Il est entré au même Musée Britannique, il y a peu d'années, une variante du même sujet, en pierre calcaire, qui a été trouvée en Assyrie, parmi les ruines de Koyoundjik. M. Murray en a publié en 1882, dans le *Journal of Hellenic studies*, une description accompagnée d'une gravure. La tête, dans cette statuette, n'est pas levée, non plus que le bras droit, dont il manque la partie antérieure ainsi que celle du bras gauche et l'extrémité du pied gauche. Le rocher sur lequel le personnage est assis n'est pas revêtu de la peau du lion, dont il semble que le bras gauche porte un vestige. Cette statuette diffère donc à plusieurs égards de celle dont il se trouve un plâtre à notre École des Beaux-Arts, ainsi que de l'original décrit par Martial et Stace. Le travail, autant que la gravure permet d'en juger, en est assez médiocre. Une inscription tracée sur le devant de la plinthe qualifie la statuette comme une offrande, et une autre, tracée sur le côté droit de cette même plinthe, la donne pour un ouvrage d'un certain Diogène. Les caractères de ces inscriptions indiquent, selon M. Murray, le premier siècle de notre ère ou une époque plus récente.

J'ai trouvé au Louvre, en magasin, parmi beaucoup d'autres fragments antiques, dont j'ai fait entrer les plus importants dans les galeries, deux autres reproductions, malheureusement fort mutilées, du même type. Il manque à l'une la tête et les membres; il manque à l'autre la tête, les bras et le genou droit, qui a été restauré. (Voir ci-après pl. VIII.)

Dans ces différents morceaux, malgré l'infériorité de celui qui a été trouvé à Koyoundjik, le travail est de même genre et, par conséquent, doit reproduire dans ses caractères principaux, celui de l'original. Ils nous mettent donc en état de juger *de visu* de ce que devait être la manière du

célèbre auteur de l'Hercule ἐπιτραπέζιος. Ajoutons qu'il faut consulter surtout, pour ce jugement, celui des deux fragments de notre Musée qui est le plus mutilé, mais dont l'exécution est d'une force et d'une finesse supérieures.

L'art grec, d'après le témoignage des anciens, se rapprocha toujours davantage, dans la sculpture et la peinture, de la vérité. Lysippe, nous dit-on encore, fut en effet plus vrai qu'aucun de ses devanciers[1]. Grâce aux répétitions de l'Hercule ἐπιτραπέζιος, et surtout au plus beau des deux fragments du Louvre, nous pouvons maintenant apprécier ce progrès.

L'art grec avait proprement pour objet, dans la sculpture et la peinture, de représenter la nature divine par la nature humaine. De là, le caractère de ses premières œuvres, où l'on voit qu'il s'efforce de faire dominer, dans les figures qu'il forme, comme devait le faire la gymnastique réglée par la musique, les parties du corps qui servent à la vie supérieure sur celles qui servent à la vie inférieure : ampleur extraordinaire de la poitrine et des épaules, force extraordinaires des muscles, finesse extraordinaire des attaches, tout ce qui peut donner l'idée de la plus grande vigueur jointe à la plus grande agilité ; telle est l'idéalité héroïque à laquelle il ploie, comme au nom d'une loi transcendante, les formes de la nature.

En même temps, pour rendre soit l'immutabilité de la nature divine, soit sa puissance, il imprime aux attitudes ou une rigidité extrême ou une extrême violence.

Peu à peu ces contrastes s'adoucissent : du mythique Dédale et de ses successeurs à Onatas, à Phidias et Polyclète, à Praxitèle et Scopas, à Lysippe, l'art, descendant par degrés de son point de vue initial et de sa préoccupation pour ainsi dire extatique du divin, se rapproche peu à peu de la nature ; les mouvements et les formes deviennent, dans ses œuvres, de moins en moins étranges, selon l'expression qu'Aristote applique au langage poétique[2], et de plus en plus semblables à ce que rencontrent partout nos yeux.

Tout y contribuait : la religion hellénique avait perdu peu à peu de sa force première, et de même, par conséquent, l'idée qu'on s'était faite jadis de natures

1. Quintil., *Inst. Orat.*, XII, 10, 9. Pline, *Hist. nat.*, XXXIV, 65.

2. *Rhet.*, III, 10.

supérieures auxquelles l'homme devait tâcher de se rendre semblable. Au siècle surtout qui suivit celui où se ruinèrent mutuellement les grandes sociétés grecques, c'était moins en des dieux qu'en des princes ou des capitaines que les peuples cherchaient leurs génies tutélaires. Dans les monuments publics, sur les monnaies en particulier, où prenaient figure les idées qui régnaient, les divinités étaient de plus en plus fréquemment remplacées par des effigies de rois. D'autre part, tandis que les anciens artistes avaient représenté surtout ce qu'on appelait les mœurs, ἤθη, répondant dans leur constance à l'immutabilité des types divins, ceux du siècle d'Aristote et de Philippe, les Praxitèle et les Scopas, représentaient plus volontiers les passions, πάθη, ou mouvements variables qui agitent l'humanité[1]. C'était là encore se rapprocher de la nature ordinaire. Et c'est ce que fit Lysippe plus que ne l'avaient fait ceux qui l'avaient précédé.

Polyclète avait voulu déterminer sans doute, d'après les maximes de cette éducation hellénique qui tendait toute entière à la formation du héros, les proportions normales de la figure humaine. Il en traita dans un livre qu'il appela le *Canon* ou la règle; il réalisa les maximes auxquelles il était parvenu dans une figure de jeune homme, le *Doryphore*, qui fut, par suite, appelée aussi le *Canon*.

Il arriva de là que ses statues, au dire de Varron, étaient carrées et comme faites d'après un seul et même type[2]; carrées, c'est-à-dire ici, selon la signification qu'a souvent cette expression dans la langue grecque comme dans la langue latine, sans aucun excès en aucun sens[3].

Lysippe marcha d'abord sur les traces de Polyclète; il disait que son maître était le *Doryphore*[4]. Plus tard, comme il demandait au peintre Eupompe quel maître il devait suivre, celui-ci, lui montrant les passants, lui dit qu'il fallait imiter la nature même et non un artiste[5]; et il se conforma dès lors à ce conseil.

1. Voy. sur ce point mon *Essai sur la métaphysique d'Aristote*, t. II (1846), p. 68-70.

2. Pline, *Hist. nat.*, XXXIV, 56 : « Quadrata tamen esse ea (signa) tradit Varro et pæne ad unum exemplum. »

3. V. Overbeck, *Die antiken Schriftquellen*, 1868, p. 173. — Quintil. *Inst. Orat.*, II, 5 : « Forma enim quadrata nulla ex parte neque longior neque brevior. » Cf. *id.* IX, 4 : « Aut quadratum, aut solutum. »

4. Cic., *Brut.*, 86.

5. Pline, *Hist. nat.*, XXXIV, 61.

Il chercha ainsi dorénavant et la vérité et la variété. Il changea, dit Pline, les statues carrées de ses prédécesseurs, et remplaça leur style (*ratio*) par un style nouveau dont personne encore ne s'était avisé, *nova intactaque ratione quadratas veterum statuas permutando*[1].

Quel fut ce nouveau style, qui devait chercher sa règle non plus tant dans l'idéal que s'était formé le génie grec, que dans une idée plus compréhensive de la nature humaine, telle que la suggérait l'expérience? C'est ce que nous font entrevoir quelques textes des auteurs, et ce que nous fait toucher du doigt l'Hercule ἐπιτραπέζιος.

La manière des anciens statuaires, d'après Cicéron et Quintilien, était dure. Il y avait là quelque chose qui s'accordait avec leur volonté constante, reconnaissable aussi dans la vieille architecture, d'exprimer avec toute la force possible des mœurs immuables, des caractères décidés, nettement distingués les uns des autres, tels par exemple que les figuraient les masques et les costumes de théâtre.

La dureté du style antique consistait en ce que les formes étaient généralement taillées par plans que reliaient les uns aux autres des commissures rectilignes. Or, la nature vivante n'offre pas de véritables plans, mais bien ce qu'on appelle, dans un langage technique peut-être trop oublié, des méplats ou quasi-plans, surfaces plates en apparence, en réalité légèrement curvilignes. C'est ce que l'art grec rendit, d'époque en époque, avec une vérité croissante.

Polyclète déjà avait fort adouci la dureté primitive. Cicéron dit qu'après que Calamis eut assoupli la rigidité qui caractérisait le vieux Canachus, Myron, en se rapprochant davantage encore de la vérité, avait atteint la beauté, et enfin que Polyclète, par un progrès nouveau, avait produit des ouvrages presque parfaits[2].

En même temps que la forme, il avait perfectionné l'expression du mouvement. C'est ce qu'il avait fait en créant, le premier, des statues qui ne portaient que sur un pied[3].

1. Pline, *Hist. nat.*, XXXIV, 65.
2. *Brut.*, 18.
3. Pline, *Hist. nat.*, XXXIV, 56 : « Ut uno insisterent pede. »

Lysippe alla plus loin.

Après que Pythagore et Platon, ces créateurs des mathématiques, eurent cherché dans le nombre et la forme les principes supérieurs de toutes choses, Aristote, ce créateur de la physiologie, avait introduit une philosophie où jouait le premier rôle l'idée de la vie, qu'il définissait par l'action. La vie, la vie active et énergique fut pareillement le caractère éminent des ouvrages du statuaire favori d'Alexandre. C'est ce que nous dit ce vers de Properce :

Gloria Lysippo est animosa effingere signa[1].

C'est surtout en pensant à ses ouvrages qu'on pouvait dire avec Virgile, reconnaissant aux Grecs des talents que n'avaient pas ses compatriotes :

Excudent alii spirantia mollius aera.
......vivos ducent de marmore vultus[2].

Ce fut pour mieux exprimer le mouvement et la vie que, faisant disparaître de la sculpture les dernières traces de la dureté antique, il rendit le premier le propre caractère de ce qu'il y a dans le corps humain de plus vivant, qui est la chair. Dans l'Hercule ἐπιτραπέζιος, non seulement il ne se rencontre pas de plans ni d'arêtes vives, mais les méplats y tendent à la convexité et à la concavité prononcée. On y voit s'accentuer, après avoir été préparé par Scopas, le style qui, dans l'école de Pergame et davantage encore dans les écoles qui la suivront, ira jusqu'à cet excès dans l'usage des surfaces curvilignes, que, dans le langage technique de la sculpture et de la peinture, on appelle la rondeur, et qui, par exemple, caractérisera, par opposition aux productions de l'art proprement grec, celles de l'époque des Antonins.

Les passages gradués d'une surface à une autre établissant entre les parties d'une même figure l'accord et l'union, le style qui en fait usage est celui qui contribue le plus, indépendamment des proportions et du mouvement, à la grandeur. Aussi Raphaël Mengs, bon peintre et grand connaisseur, a-t-il dit, en parlant du Corrège, qu'aucun autre jamais ne dessina et ne peignit d'une aussi grande manière. Cette grande manière fut celle de Lysippe, non, comme on l'a

1. III, 7, 9.

2. Æn., VI, v. 848-9.

dit récemment, un faire précis jusqu'à la sécheresse; tout au contraire, un faire large et moelleux, en même temps que ferme et résolu. C'est ce dont témoignent suffisamment les reproductions que je signale de l'Hercule ἐπιτραπέζιος et surtout le plus beau des deux marbres que j'ai retrouvés au Louvre.

Les passages gradués de surfaces à surfaces alternativement convexes et concaves, ces modulations qui forment, en architecture, ce qu'on nomme les moulures (modanature), c'est ce qu'offre au plus haut degré le mouvement sinueux des fluides. La chevelure humaine en est un exemple frappant, qu'a étudié particulièrement Léonard de Vinci[1]. Aussi nous dit-on que Lysippe rendit les cheveux mieux que tous ses devanciers[2]. Il avait représenté maintes fois des lions et des chevaux en mouvement. Il avait eu là des occasions de s'exercer au rendu des crinières. Pour la chevelure, il put prendre modèle plus d'une fois sur Alexandre lui-même, qui la portait longue. Lysippe, toujours attentif à la vérité, observateur assidu de la nature, traitait d'ailleurs avec un soin extrême tous les détails. Il gardait, dit Pline, les finesses, *argutias*, dans les plus petites choses. Il dut donc rendre surtout avec un art exquis ce qu'il y a de plus fin dans les ondulations de la chevelure. Chez Phidias, sans parler de ses prédécesseurs, ces ondulations sont accusées avec une force qui touche à l'excès. Plus adoucies chez Praxitèle, elles y conservent, à en juger par les répétitions qui nous restent de la tête de sa Vénus de Gnide, avec leur parallélisme presque absolu, une assez exacte régularité. Il est à croire que Lysippe, et sans doute aussi, sinon plus encore, Apelle, le peintre de la grâce, surent mêler à cet ordre encore trop apparent ce qu'il sied de savant désordre et d'heureux négligé.

Ajoutons aussitôt qu'à la douceur qui résulte des transitions insensibles, Lysippe voulait évidemment joindre la force, qui avait été un mérite éminent de l'ancien art. Il en trouva le type dans la tête du lion.

Chez les anciens, en général, le lion était le type classique de la force violente que maîtrisaient les dieux et les héros. C'est ce qui explique pourquoi,

1. V. Charles Ravaisson, *Les écrits de Léonard de Vinci*, p. 13-15.

2. Pline, *Hist. nat.*, XXXIV, 65 : « Capillum exprimendo. »

dans les œuvres de l'ancien art, ce sont des têtes de lion qui servent ordinairement de gargouilles et de bouches de fontaines; des jambes de lion qui servent ordinairement de supports aux sièges, aux lits et aux tables. Des lions traînent le char de la grande déesse de Phrygie. Les dieux de la Chaldée et de l'Assyrie étaient souvent représentés égorgeant ou domptant des lions. Il dut en être de même des dieux de la Phénicie, et particulièrement de Melkart, où l'Hercule grec eut probablement son type. Le premier des travaux d'Hercule fut d'étrangler le lion de Némée. Vêtu ensuite de sa peau et coiffé de sa tête, il apparaît ainsi, principalement sur les plus vieux monuments, comme étant lui-même, pour ainsi dire, un lion d'ordre supérieur.

Alexandre, comme on l'a vu plus haut, et à l'exemple de ses aïeux, avait pris Hercule pour idéal, et spécialement Hercule triomphant du lion de Némée, dont les pareils devaient se rencontrer encore en son temps dans les forêts de la Macédoine. Lysippe avait représenté le prince macédonien chassant le lion à cheval et assisté par des molosses, ces chiens vigoureux dont abondait le pays voisin et qui lui obéissait.

Alexandre avait lui-même, dit Plutarque, quelque chose de viril et de léonin tout ensemble, que Lysippe seul savait rendre.

Une épigramme grecque, relative à une statue d'Alexandre par Lysippe, était ainsi conçue : « Statuaire de Sicyone, main hardie, savant artiste, par toi l'airain a un regard de feu, l'airain que tu as fait couler pour représenter Alexandre. Il ne faut plus blâmer les Perses : on pardonne à des bœufs de fuir devant un lion. »

De ces différents traits rapprochés, on peut induire que dans ses Hercules et ses Alexandres Lysippe dut s'appliquer avec prédilection et réussir merveilleusement à représenter la nature léonine[1]. Cette nature se remarque dans la tête de l'Hercule ἐπιτραπέζιος, telle que nous la font entrevoir la meilleure des deux copies du Musée Britannique et surtout celle dont notre Ecole des Beaux-Arts possède un plâtre, et même dans toute l'habitude du corps. Car c'est dans le lion, plus qu'en tout autre être vivant, que se rencontre la forte opposition des reliefs et des enfoncements qui fait le modelé ressenti.

1. M. Brizio a remarqué, dans le travail sur l'Apoxyoménos qu'il a publié dans les *Annali dell' Instituto archeologico*, que la tête, dans cette statue, a quelque chose de léonin.

Le compatriote et devancier de Lysippe, Polyclète, dont les principaux chefs-d'œuvre furent des images d'un adolescent et d'un jeune homme, n'avait, dit Pline, rien osé au delà des joues unies, *nihil ausus ultrà laeves genas.*

Scopas avait sans doute commencé à mettre en pratique cette sorte de modelé qu'on nomme ressenti. Autant qu'autorisent à en juger les débris qu'on a retrouvés récemment de ses sculptures du temple de Tégée, il avait accusé avec plus de force que ses prédécesseurs, outre la cavité des orbites, la division du front en deux parties superposées, l'une et l'autre en relief, et séparées par un étroit mais profond sillon. Lysippe, ce semble, s'avisa de plus, le premier, de mettre en saillie sur l'ensemble du front sa partie médiane, trait qui, joint à la profondeur des orbites, donne à la physionomie une singulière puissance, et que dut lui fournir la face léonine. Ce trait est frappant dans la tête colossale d'Hercule que possède le Musée Britannique, et dans la tête aussi du Jupiter d'Otricoli, où est imitée vraisemblablement celle de la statue gigantesque de ce dieu, œuvre célèbre de Lysippe, qu'on admirait à Tarente. Remarquons ici encore qu'à la force et à la majesté la tête du Jupiter d'Otricoli joint au plus haut degré la douceur qui, sur le visage d'Alexandre, était mêlée à l'énergie, puisque, selon Plutarque, il y avait dans ses yeux quelque chose d'humide, et c'est un trait qu'on remarquait, nous dit-on, dans la Vénus de Gnide. Son statuaire en titre dut se proposer de reproduire, surtout dans les représentations du héros qu'il prenait pour modèle et du dieu dont il voulait qu'on le crût fils, et l'énergie et la douceur, qu'il prétendait allier à l'énergie, qui le fit vainqueur de la Grèce et de tout le monde antique, la douceur par laquelle il sut fléchir ensuite et se concilier partout les vaincus. Et cette association de qualités opposées, l'art de Lysippe la réalisait dans la constitution même des formes, en y unissant au puissant contraste des concavités et des convexités la douceur des passages qui les reliaient les unes aux autres, encore une fois, dans une perpétuelle ondulation.

Aspirant à exprimer avec toute la vérité possible le mouvement, Lysippe devait par cela seul être porté à donner à ses figures, au plus haut degré possible, la

sveltesse qui en est la condition. Et, en effet, on nous dit qu'il fit ses statues plus élancées, plus minces que ne l'étaient celles de ses devanciers, avec des têtes et vraisemblablement des mains et des pieds de plus petite dimension relativement au corps[1].

D'autre part, on nous rapporte de lui ce mot, que jusqu'alors on avait représenté les hommes tels qu'ils étaient, et qu'il voulait, lui, les représenter tels qu'ils paraissaient être[2].

Ce mot dont peut-être on n'a pas encore donné une explication satisfaisante, on se l'expliquera, ce me semble, si l'on considère comment, indépendamment de la différence qu'introduisent les lois de la perspective entre les réalités et les apparences, à proportion de la distance des réalités, il y en a une autre qui résulte, indépendamment de la distance, du rapport des apparences entre elles. Cette différence, analogue à celle que produit le contraste des couleurs, dont Goethe et M. Chevreul ont recherché les lois, c'est celle qui résulte du contraste des grandeurs. Auprès du large, l'étroit nous paraît plus étroit encore qu'il ne l'est. On pourrait appeler cette loi la loi de l'exagération visuelle. Il en résulte, la figure humaine étant dans son ensemble plus mince qu'épaisse, et davantage encore le col et les membres, que la figure humaine nous apparaît plus svelte dans son ensemble, et dans ses membres surtout, que n'en est la réalité. C'est là un fait que Lysippe dut remarquer, et qui put lui servir à autoriser la tendance, que lui inspirait le désir d'exprimer la vie et la mobilité, à donner à la figure humaine plus de sveltesse et par suite d'élégance qu'on ne l'avait fait avant lui.

On peut remarquer ici que la loi du contraste ne règle pas, comme celle de la perspective linéaire ou aérienne, des faits réels ou objectifs que vérifie, par exemple, la représentation photographique, mais que les phénomènes qu'elle contient sont de nature subjective, variable par conséquent, quoique dans de certaines limites, suivant les individus; d'où le risque, si l'on se rapporte aux apparences des formes plutôt qu'à leur réalité, de s'écarter à l'excès

1. Pline, *Hist. nat.*, XXXIV, 65 : « Capita minora faciendo quam antiqui, corpora graciliora siccioraque, per quæ proceritas signorum major videretur. »

2. Pline, *Hist. nat.*, XXXIV, 65 : « Vulgoque dicebat ab illis (veteribus) factos quales essent homines, a se quales viderentur esse. »

de la vérité, et, par suite, de la beauté. Peut-être faut-il dire que, la loi du contraste nous faisant voir les objets avec certaine exagération dans le sens même, pourtant, où incline la nature, l'art doit la prendre non pour un principe constitutif, comme s'exprime Kant, mais pour un principe simplement régulateur, en d'autres termes, pour un principe qui ne doit pas nous servir à représenter la nature autrement qu'elle n'est, mais seulement nous aider, en nous faisant remarquer ce qui est sa tendance, à la voir telle qu'elle est réellement. De la sorte, comprenant dans la réalité le mouvement dont elle est le terme, on n'est pas exposé à prendre le contrepied de la nature, on risque seulement, ce qui est un moindre mal, d'abonder plus que de raison dans son sens et d'exagérer son effort normal. C'est ce que fit Michel-Ange lorsque, pour atteindre dans les figures le plus haut degré possible de grandeur et d'élégance tout ensemble, il leur donna, comme le remarque Vasari, jusqu'à dix longueurs de tête.

Lysippe, s'autorisant probablement de l'apparence optique pour représenter à son gré les objets, dut s'emporter, lui aussi, à quelque excès du même genre.

Il y a lieu de croire, ainsi qu'on le verra un peu plus loin, que l'Hercule Farnèse est la reproduction d'un original de sa main, non pas tant parce que sur une répétition de cette statue on lit le nom de Lysippe, car rien ne prouve que cette inscription soit authentique, que par cette raison que le célèbre colosse offre à un haut degré le faire ressenti qui était certainement celui de l'Hercule ἐπιτραπέζιος. Or, ce colosse offre précisément la proportion de dix longueurs de tête qu'employa Michel-Ange, et Michel-Ange fut le premier à s'en apercevoir.

Raphaël Fabretti, dans son savant livre sur la colonne Trajane, après avoir parlé de la haute taille de Trajan sur les bas-reliefs qui ornent ce monument, et après avoir remarqué que les anciens donnaient de petites têtes aux athlètes et aux héros, rapporte l'anecdote suivante : « En curant un puits dans le quartier du Transtévère, on y avait trouvé une tête qui paraissait être celle d'un Hercule. Guglielmo della Porta, l'un des sculpteurs distingués de son temps, entendant exprimer l'idée que peut-être elle pouvait s'ajuster au tronc du célèbre Hercule Farnèse, qu'on avait exhumé des thermes de Caracalla, rejeta

aussitôt cette idée, par la raison que la tête en question eût été trop petite pour le corps, puisqu'elle n'aurait fait que la dixième partie du tout. Mais Michel-Ange Buonarotti, imbu des préceptes de Lysippe qui, selon les expressions de Pline, parmi les innovations qu'il introduisit dans l'art, corrigea les anciens en faisant les corps plus élancés de manière à donner à ses statues l'apparence d'une plus haute taille, Michel-Ange qui l'égala dans la sculpture et qui surpassa tous les autres jusqu'à ce jour dans la peinture (on peut faire une exception en faveur de mon homonyme et compatriote Raphaël), Michel-Ange donc, au premier coup d'œil, jugea, non moins d'après la ressemblance du style que d'après les proportions, que la tête avait dû être détachée autrefois du tronc découvert dans les thermes, et il ajoutait contre le raisonnement de l'autre l'argument qui se pouvait tirer de la petitesse ordinaire d'une tête athlétique. L'évènement lui donna raison, la cassure s'étant trouvée conforme à son dire, cela au grand étonnement de Porta, autrefois disciple de Buonarotti, maintenant son émule dans l'art, mais qui, sincère comme il l'était, lui cédait volontiers le premier rang. La gloire de Michel-Ange, déjà éclatante, consacrée par le temps, reçut encore et à bon droit un grand accroissement de la preuve qu'il donna en cette occasion de sa perspicacité et de son bon jugement. J'ai cru bien faire, ajoute Fabretti, d'insérer ici cette historiette. »

Lorsque furent découvertes les sculptures du grand autel de Pergame qui sont aujourd'hui au Musée de Berlin, on fut frappé de l'analogie qu'elles présentaient avec les ouvrages de Michel-Ange. Il résulte de ce qui précède que c'est à Lysippe qu'il faut faire remonter le principe de cette analogie.

Tout en constatant que ce fut Lysippe qui commença à donner aux figures humaines les proportions qu'employa souvent Michel-Ange, il faut ajouter que, selon toute apparence, l'artiste grec n'en fit pas un usage aussi immodéré que l'artiste moderne, celui-ci ayant maintes fois appliqué les proportions que lui-même, d'après le récit de Fabretti, jugeait devoir être celles des athlètes et des héros à des sujets qui n'avaient rien d'héroïque ni d'athlétique.

Les Grecs, comme je l'ai dit plus haut, voulaient donner aux dieux d'abord, aux héros ensuite, et enfin aux athlètes, qui devaient leur ressembler, toute la force, en même temps que toute l'agilité possible; ils avaient

remarqué que ces qualités demandaient, avec des jambes longues, de petites têtes et de petites extrémités. Ce sont ces caractères que Lysippe porta, par un dernier effort, jusqu'à une notable exagération. Mais il est à croire, encore une fois, qu'il ne les appliqua pas, comme le firent Michel-Ange et ses imitateurs, à tous les sujets quels qu'ils fussent, et qu'il se préserva ainsi du défaut qu'on nomme dans les arts la manière, et qui consiste en ce que, sans avoir assez d'égards aux différences des choses, on les traite toutes d'une seule et même façon, on les jette toutes, pour ainsi dire, dans un seul et même moule.

Quoi qu'il en soit, on ne peut nier que Lysippe n'ait introduit dans l'art ce qu'on pourrait appeler, comme s'écartant des proportions normales, la disproportion. On ne peut donc être que fort surpris, au premier abord, lorsque dans ce passage même de Pline[1] où il est dit qu'il changea les statues carrées, c'est-à-dire, comme on l'a vu, les statues à proportions exactement régulières de ses devanciers, il est dit aussi qu'il fut plus diligent qu'aucun autre dans la symétrie, συμμετρία, c'est-à-dire l'accord, correspondance et convenance des parties, ou, d'un seul mot, l'harmonie.

Mais déjà on attribuait à Myron, qui osa plus qu'aucun de ses contemporains représenter des attitudes compliquées et même contournées, d'avoir été plus soigneux de l'harmonie que Polyclète[2]. C'est que, pour conserver dans ces complications et ces bizarreries l'harmonie des parties, il faut une science plus raffinée que pour les observer dans les conditions de simplicité où paraît s'être maintenu de préférence Polyclète.

Pour conserver l'harmonie dans des proportions mêmes qui diffèrent des proportions régulières, pour garder en quelque sorte dans une certaine disproportion une proportion qui s'y accommode, comme en musique on fait sortir de la dissonance même des consonnances nouvelles, il faut cette science, supérieure encore à celle de Myron comme de tous les anciens artistes, qui est attribuée par Pline à Lysippe.

Cette connaissance d'un ordre indéfinissable caché en un certain désordre,

1. Pline, *Hist. nat.*, XXXIV, 65 : « Non habet latinum nomen symmetria, quam diligentissime custodivit, nova intactaque ratione quadratas veterum statuas permutando. »

2. Pline, *Hist. nat.*, XXXIV, 8 : « Numerosior in arte quam Polycletus, et in symmetria diligentior. »

c'est celle que posséda, après Lysippe, Michel-Ange, auquel on pourrait joindre, à cet égard, le Corrège, le Parmesan et Jean Goujon, mais dont Michel-Ange ne fût pas sans voir lui-même le danger. Mon savoir, disait-il, au rapport d'un de ses biographes, produira beaucoup d'ignorance. Et c'est une prédiction que justifia un grand nombre de ses imitateurs.

Sans se laisser entraîner aussi loin que le grand artiste florentin sur la pente qui éloigne de l'observation de la nature, Lysippe montra le chemin qui, par là, devait conduire l'art à sa décadence. Affranchi des règles que Polyclète avait posées, et desquelles Lysippe avait commencé à s'écarter, l'art, après celui-ci, flotta de plus en plus d'une extrémité à une extrémité contraire, des formes trapues auxquelles il arriva au IVe et au Ve siècle de notre ère, aux formes démesurément longues qu'affecta la peinture byzantine.

On remarquait que Polyclète ne donnait déjà plus à ses figures la même majesté, le même poids, dit Quintilien, qu'avait donnés aux siennes le grand Phidias. Il n'excellait plus de même à représenter les dieux[1]. Son art descendait du divin à l'héroïque. Affecter comme Lysippe la sveltesse, viser comme lui à l'élégance, fut se rapprocher encore, ainsi que le lui conseillait Eupompe, de la simple humanité. Tout chez l'Hercule ἐπιτραπέζιος en témoigne. Dans une représentation d'Hercule, l'élégance ne pouvait dominer. Pourtant, dans l'Hercule ἐπιτραπέζιος, on peut remarquer, soit à la ceinture, soit aux attaches des membres, la minceur relative des articulations; mais ce qu'on y voit porté au plus haut degré, c'est l'air de réalité plus humaine qu'héroïque qui dut être, d'après ce qui précède, un des traits les plus ordinaires du style de Lysippe. Aussi, par l'aisance familière de son attitude, par son mouvement vif et prompt, comme par le caractère, que dans le langage de nos jours on appellerait naturaliste, de ses formes, l'Hercule ἐπιτραπέζιος forme un contraste frappant avec les ouvrages des artistes des temps antérieurs au temps d'Alexandre, et l'on pourrait dire qu'on y voit commencer l'art moderne.

FÉLIX RAVAISSON.

(*La suite prochainement.*)

1. *De instit. orat.*, XII, 10, 7 : Cui...., deesse pondus putant; nam, ut humanæ formæ decorem addiderit supra verum, ita non explevisse deorum auctoritatem videtur.

CHRONIQUE

1er MARS 1885

ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS & BELLES-LETTRES

Séance du 19 Décembre 1884.

M. Ravaisson lit un mémoire sur une statuette de bronze dont Lysippe avait fait présent à Alexandre le Grand. Cette statuette destinée à figurer sur la table du prince, comme l'image d'un génie tutélaire, représentait Hercule assis, tenant une coupe dans sa main et levant la tête vers le ciel. Elle a été décrite avec détail par Martial et Stace. Ces descriptions anciennes permettent à M. Ravaisson de retrouver, parmi les œuvres d'art de l'antiquité, parvenues jusqu'à nous, plusieurs reproductions de l'œuvre de Lysippe. Ces reproductions fournissent le moyen de caractériser, avec plus de précision qu'on n'avait encore pu le faire, le style du dernier des grands sculpteurs grecs. M. Ravaisson a bien voulu réserver ce mémoire pour la *Gazette archéologique*.

Séance du 26 Décembre 1884.

M. Weil lit une notice de M. Miller, sur quatorze inscriptions grecques recueillies en Egypte par M. Maspéro. Le plus remarquable de ces textes est un décret de la corporation des artistes dionysiaques de Ptolémaïs, en l'honneur de Lysimaque, fils de Ptolémée. M. Miller établit que ce texte date des dernières années de Ptolémée Philadelphe (285 à 247 av. J.-C.) ou des premières de Ptolémée Evergète, son fils (247-222 av. J.-C.). Il montre comment le culte des Ptolémées a été rattaché à celui de Bacchus que la famille des Lagides faisait figurer au nombre de ses ancêtres. Les membres de la confrérie dionysiaque, énumérés dans cette inscription, sont recrutés dans tous les métiers : il y a des musiciens, des poètes, des acteurs, des costumiers, des proxènes, des amateurs ou amis d'artistes. Parmi les autres textes envoyés par M. Maspéro se trouve encore une épitaphe métrique, fort mal conservée, et dont la restitution présente de grandes difficultés.

Séance du 16 Janvier 1885.

M. Robert de Lasteyrie présente la photographie d'une croix-reliquaire d'orfèvrerie, à double traverse, ornée de filigranes, de cabochons, de perles et de pierres gravées, conservée aujourd'hui dans l'église de Gorre (Haute-Vienne). Cette croix provient du trésor de l'abbaye de Grandmont, diocèse de Limoges, supprimée au siècle dernier. On la trouve mentionnée sur les divers inventaires du trésor de l'abbaye depuis le xve siècle. M. de Lasteyrie pense qu'il faut attribuer ce travail à l'orfèvrerie limousine du Moyen-Age. Il s'écarte en cela d'une opinion généralement reçue parmi les archéologues, qui veut qu'il n'ait été fait de croix à double traverse qu'en Orient. Il est vrai que l'usage de ces croix a commencé en Orient, où elles ont toujours été employées à renfermer une même espèce de reliques, les fragments du bois de la vraie Croix. Mais quelques-uns de ces reliquaires byzantins ont été apportés en Occident par les croisés, et les orfèvres de nos pays les ont imités, en les employant au même usage : les reliquaires en forme de croix à double traverse renferment toujours des fragments de bois considérés

comme provenant de la vraie Croix. M. de Lasteyrie cite des croix de cette forme qu'on ne peut attribuer qu'à des orfèvres de l'Occident : celle de Clairmarais, où l'on voit des nielles de style gothique et des légendes latines ; celle d'Aubazine, où il a déchiffré lui-même les noms de saint Grégoire et de saint Martin, en latin. La croix de Gorre étant conservée depuis le Moyen-Age dans une abbaye du Limousin, pays renommé de tout temps pour son orfèvrerie, il est naturel de l'attribuer aux artisans de ce pays. Mais si la croix même ne vient pas de l'Orient, plusieurs des pierres dont elle est ornée en viennent. M. de Lasteyrie signale notamment deux pierres gravées qui appartiennent évidemment à l'art sassanide. L'une, de travail assez barbare, représente un lion dévorant un taureau ou une antilope, et au dessous un chien poursuivant un lièvre. L'autre est une fort belle améthyste, un chef-d'œuvre de la glyptique orientale. On y voit un cavalier combattant des lions. Le chasseur est vêtu d'un costume très ajusté, et sa tête est surmontée d'une aigrette ; le cheval porte aussi une aigrette et une housse à la persane. Cette pierre peut dater du VIe siècle de notre ère environ.

M. G. Perrot fait connaître les nouvelles fouilles que M. Maspéro poursuit en Égypte. M. Maspéro fait en ce moment déblayer le temple de Louqsor, et les travaux, déjà fort avancés, promettent d'excellents résultats au point de vue archéologique.

Séance du 23 Janvier.

M. Gaston Paris communique, au nom de M. Miller, une lettre de M. Maspéro, écrite de Louqsor. On n'a trouvé dans les dernières fouilles, dit M. Maspéro, que peu d'inscriptions grecques ; mais on doit signaler une découverte dont l'importance ne peut être exactement appréciée pour le moment : c'est celle d'un manuscrit copte d'une trentaine de feuillets, formés chacun par la réunion de deux fragments de papyrus collés l'un sur l'autre. M. Maspéro a constaté que le papyrus employé à former ces feuillets porte un texte écrit en grec, et il a cru déchiffrer quelques fragments de poésies en style homérique. Pour s'assurer du contenu exact de ce palimpseste, il faudra décoller soigneusement chaque feuillet ; M. Maspéro ne pourra s'occuper de ce travail qu'à son retour au Caire ; il ne le fera commencer, du reste, qu'après avoir pris une photographie complète du manuscrit dans son état actuel.

A Louqsor, le déblaiement du temple est entrepris par 150 ouvriers. La partie méridionale sera dégagée jusqu'au sol d'ici à deux mois ; on ne peut s'occuper pour le moment des autres parties du temple, occupées par une mosquée et d'autres édifices dont l'expropriation s'obtiendrait difficilement. Le voisinage du Nil inspire de sérieuses inquiétudes ; le fleuve emporte parfois des portions considérables de ses rives, et Louqsor tout entier pourrait un jour périr dans un accident de ce genre. C'est une raison de plus pour explorer ces ruines avant qu'elles viennent à disparaître.

SOCIÉTÉ NATIONALE DES ANTIQUAIRES DE FRANCE

Séance du 20 Novembre 1884.

Lecture est donnée des nouvelles adhésions à la circulaire de la Société, pour la conservation des monuments historiques dans les colonies et possessions françaises.

La Société reçoit, à cette occasion une lettre donnant des détails sur la destruction de quelques monuments dans le département de la Charente.

M. Bertrand communique, de la part de M. Bulliot, un fragment de poterie provenant du Mont-Beuvray et qui pourrait être un gaufrier gaulois.

M. Bertrand fait ensuite hommage d'un numéro de la *Nature* (22 novembre 1884) contenant un article de M. de Nadaillac sur la question de l'homme tertiaire. M. Bertrand déclare s'associer aux conclusions de M. de Nadaillac sur les théories d'après lesquelles il existerait des traces de l'homme tertiaire. « Ce sont des conceptions purement fantaisistes destinées à faire un peu de bruit autour de leurs auteurs et à disparaître avec la rapidité qui a présidé à

leur enfantement. La science vraie repose sur des faits dûment établis et non sur des hypothèses où l'imagination seule joue un rôle. »

M. Mazard lit un mémoire sur les poteries dites samiennes et sur les procédés employés pour obtenir leur glaçure. Rejetant la supposition du vernissage de ces poteries rouges par le procédé du sel marin, M. Mazard pense que la solution étendue au pinceau sur les vases doit sa coloration à l'introduction du peroxyde de fer. D'après des expériences pratiquées dans des fours à porcelaines, M. Mazard établit que ces poteries rouges ont été cuites à une température à peu près égale à celle développée dans le globe de ces fours, soit environ 800° centig.

M. Mowat propose pour ces poteries le nom de pseudo-samiennes. M. Mazard rappelle que Brongniart les appelait poteries romaines.

Séance du 3 Décembre 1884.

La Société reçoit de nouvelles adhésions à sa démarche pour la conservation des monuments historiques dans les colonies et possessions françaises.

M. Gaidoz communique trois inscriptions gallo-romaines, récemment découvertes à Aix-les-Bains (Savoie). Ce sont des inscriptions funéraires au nom de Titia Dorcas, Titia Sigenis et Catinia Moschis. La première est élevée en hommage public par les propriétaires d'Aix (*possessores*). M. Gaidoz la rapprochant d'une inscription analogue déjà publiée, étudie le caractère de ce groupe d'inscriptions, les noms des personnages qu'elles mentionnent, et esquisse un tableau de la station thermale d'Aix au IIIe siècle de notre ère.

M. Courajod communique à la Société une statuette de bronze de la Renaissance italienne, appartenant au cabinet de M. Charles Pulszki, à Pesth (Hongrie). Cette statuette représente *David vainqueur de Goliath*. M. Courajod, après avoir successivement rapproché ce monument d'un dessin du Musée du Louvre, de la réduction du *David* de l'Académie des Beaux-Arts de Florence, faisant partie du cabinet Thiers, de deux planches de Ducerceau, et d'une figure de marbre du jardin du Luxembourg, établit que la statuette de M. Pulszki reproduit le fameux *David* de bronze modelé par Michel-Ange, *col Golia sotto*, dont parle Condivi. Cette dernière sculpture, commandée en 1502 à Michel-Ange, par la république florentine, offerte en don d'abord au maréchal de Gié, ensuite à Florimond Robertet, conservée longtemps au château de Bury, a complètement disparu depuis le milieu du XVIIe siècle.

M. Courajod a bien voulu réserver cet article à la *Gazette archéologique*.

M. Maxe Werly communique des inscriptions de bagues trouvées dans le Barrois.

Séance du 10 Décembre 1884.

M. Ramé fait l'examen critique de l'ouvrage consacré par le P. de la Croix à cet hypogée de de Poitiers, dans lequel l'auteur des fouilles de Sanxay voudrait reconnaître un sanctuaire du VIe siècle érigé à soixante-douze martyrs Poitevins inconnus jusqu'ici. M. Ramé ne voit autre chose dans le souterrain, si heureusement découvert par le P. de la Croix, que le tombeau d'un abbé Mellobaude dont le nom seul est connu et dont la date est ignorée. Mais les termes de comparaison fournis par la *Memoria Venerandi* à Clermont, et surtout par le sacramentaire de Gellone, permettent d'attribuer le monument au VIIIe siècle, ce qui le rend précieux malgré son extrême barbarie, à raison du petit nombre d'œuvres de cette époque parvenues jusqu'à nous.

Séance du 17 Décembre 1884.

M. Mowat dépose l'estampage de briques prétendues antiques du Musée de Vendôme, il en constate la fausseté et les rapproche des briques de Neuvy-sur-Barangeon. MM. de Villefosse, Bertrand et Gaidoz font remarquer que ces falsifications ne trompent plus aucun archéologue.

M. Bertrand lit une note de M. Nicaise sur une nouvelle sépulture gauloise, découverte à l'Epine (Marne).

M. Gaidoz présente de la part de M. L. Morel un fragment de lampe en terre rouge,

représentant un buste du Soleil radié, et enfermé dans un cercle que M. Morel suppose figurer une roue. M. de Villefosse fait remarquer que ce type est commun.

M. Gaidoz lit ensuite une note sur un nouvel exemplaire découvert en Auvergne, du dieu gaulois assis les jambes croisées.

M. Flouest présente le dessin de divers objets en fer et notamment un hipposandale. MM. Mowat et Nicard pensent que les hipposandales n'ont pu servir que passagèrement et pour des chevaux malades.

M. Héron de Villefosse lit, au nom de M. Berthelé, un mémoire sur l'église de Gourgé, près Parthenay. Le chevet de cette église remonte aux dix dernières années du IXe siècle: il fait partie d'une catégorie d'édifices dont les spécimens sont excessivement rares en France.

M. de Lasteyrie fait quelques réserves au sujet de cette attribution. Les caractères signalés par M. Berthelé sont peu tranchés et conviendraient aussi bien à un édifice de la première moitié du XIe siècle.

M. Héron de Villefosse communique ensuite, de la part de M. Guigue, une inscription découverte dans le Rhône, qui mentionne pour la première fois les corporations des négociants transalpins et cisalpins. Le personnage auquel l'inscription a été élevée et qui fut préfet de cette corporation est originaire de Trèves.

M. Héron de Villefosse lit une lettre de M. Rochetin, contenant d'importantes remarques sur le texte et le sens d'une inscription en caractères grecs, découverte à la source du Groseau (Vaucluse).

M. Muntz communique la photographie d'un plan inédit de la ville de Rome, inséré dans le livre d'heures du duc de Berry qui appartient à Mgr le duc d'Aumale. Ce plan est antérieur à 1416, et M. Muntz en fait ressortir l'intérêt pour l'histoire de la ville de Rome.

Séance du 24 Décembre 1884.

M. Palustre fait connaître un monument funéraire de la famille d'Alesso, retrouvé au château d'Ussé (Indre-et-Loire). Il communique ensuite les photographies de remarquables objets d'orfèvrerie faisant partie du trésor de la cathédrale de Trèves.

M. Courajod lit un mémoire intitulé *Germain Pilon et les monuments de la chapelle de Birague à Sainte-Catherine du Val des Ecoliers*, dans lequel il démontre à l'aide de gravures et de dessins anciens que deux écussons de marbre blanc d'un goût charmant et d'une très belle exécution, entrés récemment au Louvre, proviennent du célèbre tombeau de Valentine Balbiani, femme du chancelier de Birague.

M. Héron de Villefosse annonce à la Compagnie que le P. Camille de la Croix vient de commencer des fouilles à Antigny (Vienne), dans un ancien cimetière mérovingien et que ces fouilles qui promettent d'être fructueuses ont donné déjà des résultats importants; il présente l'estampage d'une inscription romaine qui avait été employée pour faire un sarcophage et qui renferme des noms gaulois intéressants. Une note de M. Ernault, professeur à la Faculté des lettres de Poitiers, accompagne l'envoi du P. de la Croix. Plusieurs inscriptions funéraires mérovingiennes ont été découvertes, l'une contient une formule nouvelle relative au respect dû à la sépulture.

M. Héron de Villefosse présente ensuite de la part de M. Coustan divers objets trouvés à Orléansville (Algérie). Une matrice de sceau en terre cuite portant trois noms romains et un charmant petit médaillon en pâte de verre, muni d'une bélière; on y voit deux têtes romaines, un homme et une femme de l'époque d'Antonin, mais qu'il est impossible d'identifier d'une manière précise.

M. Flouest donne de nouveaux détails sur l'idéogramme en forme d'S dont il a déjà parlé précédemment.

Séance du 14 Janvier 1885.

M. Palustre présente des photographies de belles miniatures de manuscrits du XVIe siècle provenant de la cathédrale de Mirepoix, et appartenant aujourd'hui à la Société archéologique de Toulouse. Elles paraissent devoir être attribuées à Antoine Nyort, qui travailla pour Philippe de Leris, évêque de Mirepoix. Il donne ensuite des détails sur un ancien calendrier orné de

sujets empruntés aux événements ordinaires de la vie humaine, dans leur ordre chronologique. Il termine en faisant connaître le déchiffrement qu'il propose pour une devise gravée sur un verre historié du XVIe siècle conservé au Musée de Poitiers : *Vous scavez bien que j'escapte tout.*

M. DE LASTEYRIE lit une note sur les fouilles récemment faites dans la nef de l'église de Saint-Ouen et dont nous rendons compte dans notre chronique.

M. C. PORT présente un vase de bronze en forme de petite marmite, à trois pieds, avec anse mobile en fer, découverte au milieu d'autres objets antiques entre La Flèche et Saumur.

M. MAXE WERLY communique le dessin d'une molette en terre cuite avec monture en bronze destinée à mouler en relief la frise d'oves qui caractérise les vases rouges pseudo-samiens de grand modèle. L'original fait partie de la collection d'antiquités de M. Bellon, à Saint-Nicolas près d'Arras.

SÉANCE DU 21 JANVIER 1885.

M. MOWAT donne suite à sa précédente communication sur les groupes statuaires qui représentent un cavalier romain foulant aux pieds de son cheval un ennemi terrassé ; il signale dans les papiers de Peyresc conservés à la Bibliothèque Nationale un passage concernant une mosaïque de Riez, dans laquelle le même sujet se trouvait figuré et accompagné de deux vers hexamètres léonins relatifs au baptême de Constantin.

M. MUNTZ dit qu'il est question du même monument dans une autre lettre de Peyresc, publiée dans les *Annales encyclopédiques* de Millin.

M. l'abbé THÉDENAT fait quelques observations relatives aux milliaires de Constantin sur lesquelles la mention de Maximien Hercule a été martelée. Il constate que la restitution *M. Aureli Valerii Maximiani nepoti*, proposée il y a quelques années par M. Allmer, et dans un travail récent par M. Revillat est pleinement confirmée par les milliaires de Cabasse (Var) et par un autre milliaire du Musée de Vienne (Isère), sous le martelage desquels on retrouve des restes de l'inscription primitive. Il donne un texte rectifié de ces deux milliaires et termine en adhérant à l'opinion de M. Allmer qui croit que l'ordre de marteler fut donné par Constantin, au plus tard en l'an 310.

NOUVELLES DIVERSES

Le Louvre vient de s'enrichir de plusieurs nouveaux dons, parmi lesquels il convient de signaler particulièrement un beau buste de saint Jean, par Donatello, légué par un amateur distingué mort récemment, M. Albert Goupil, et un tableau attribué au peintre Jean Perréal, donné par M. Bancel.

Le buste de saint Jean, par Donatello, est une œuvre un peu sèche peut-être, qui se rapproche beaucoup de la statue conservée au Musée National à Florence, et du buste de la casa Martelli ; mais, en tout cas, c'est une œuvre d'une incontestable authenticité ; si ce n'est pas un des plus beaux morceaux du maître, on ne saurait toutefois le considérer comme une œuvre d'école, et, grâce à M. Goupil, le Louvre possède enfin un Donatello. Le même amateur s'est montré généreux envers d'autres établissements tels que le Musée de Cluny et la Manufacture des Gobelins : ce dernier Musée a reçu plusieurs tapisseries du XVe siècle de la plus grande beauté.

Le tableau donné par M. Bancel soulèvera plus d'une discussion parmi les archéologues. Est-il de Jean Perréal, comme

le pense le donateur; représente-t-il Charles VIII et Anne de Bretagne en adoration devant la Vierge et l'Enfant Jésus, comme le donateur le prétend également? Ce sont là autant de points douteux sur lesquels il est facile de trouver matière à discussion. Un point sur lequel il est plus aisé de s'accorder, c'est l'intérêt artistique et archéologique que présente ce tableau : c'est une œuvre franco-flamande dont une grande partie est charmante, et l'on ne saurait trop remercier M. Bancel d'avoir pensé à donner à l'État un tableau dont la place était marquée dans les galeries du Louvre, si pauvres en peintures françaises de cette époque. E. M.



On a trouvé dans le district de Salamas, au nord-ouest du lac Ourmia, huit inscriptions syriaques en écriture estranghelo, qui viennent d'être publiées et commentées par M. Rubens Duval[1]. Ce sont des incriptions funéraires recueillies au cimetière nestorien de Chosrâva et des environs; quelques-unes remontent au VIIe siècle de notre ère.

Ces cimetières renfermaient certainement un beaucoup plus grand nombre d'inscriptions, mais la rareté de la pierre de taille et son prix élevé ont fait utiliser ces pierres tumulaires dans des constructions modernes. Les monuments funéraires de ces cimetières affectent trois formes curieuses à noter : 1° Forme d'un berceau oriental, avec toit, appelé *durgusta*, tel qu'on représente chez nous l'arche de Noé : les inscriptions sont gravées sur les côtés. 2° Forme d'un bélier debout sur quatre pattes, *dakhra*, avec inscriptions sur le dos aplati. 3° Forme oblongue et rectangulaire du monument appelé *Sanduqa-al-mita*, « coffre funéraire, » mesurant en général un mètre cinquante centimètres de long sur un mètre de haut et cinquante centimètres de large; la pierre, d'un seul bloc, reposant sur une dalle appelée *reita* « lit, » qui dépasse de chaque côté; les inscriptions sont sur les côtés. Ces textes chrétiens, intéressants surtout au point de vue dialectal, doivent figurer dans le *Corpus inscriptionum semiticarum*. E. B.



L'établissement d'un calorifère au milieu de la nef de l'église Saint-Ouen, à Rouen, a fait entreprendre récemment des fouilles considérables, qui ont produit des résultats fort intéressants, comme on devait s'y attendre. Les fouilles faites par l'abbé Cochet, vers 1872, avaient montré que le sol, sur lequel l'église Saint-Ouen est bâtie, renferme un grand nombre de tombes de diverses dates. On n'a pas manqué de trouver la suite de ce cimetière à 2m 50 ou 3m au dessous du niveau du pavé de l'église. Les tombes y sont disposées sur trois couches, les plus anciennes peuvent appartenir au début de l'époque mérovingienne; les dernières, au XIIe siècle environ. On y a recueilli un grand nombre d'objets divers dont les membres de la Commission archéologique du département de la Seine-Inférieure ont eu soin de dresser un catalogue détaillé. Parmi les plus importants, on peut citer : de belles boucles de ceinturon de divers modèles, dont une en argent; des fibules rondes à incrustations de perles et de grenats, une inscription sur plomb, au nom de l'abbé Rinfredus qui fit reconstruire l'église Saint-Ouen, à la suite du grand incendie qui la dévasta, en 1146. Elle est ainsi conçue :

✠ HIC REQVIESCIT PIE MEMORIE DO
NNVS RINFREDVS MONCHVS ET ABBS HVIVS
LOCI QVI ECCLESIAM ISTAM POST
COMBVSTIONEM RESTAVIT (sic) MV
RO CINSIT ET.....................ET ALIIS
BONIS DITAVIT.

1. *Journal asiatique*, janvier 1885.

enfin, une seconde inscription, également sur plomb, sur laquelle on peut déchiffrer ce qui suit :

XVI KL OCTO
RIS OBIIT HV
G. ARCHIDIACONI
ANNO INC······DNI
MLVIII (?)··········

Ces mêmes fouilles ont mis à nu les fondations de l'église romane qui précéda la belle église du XIVe siècle dont les Rouennais sont si justement fiers. Ces fondations, encore bien conservées, donnent une haute idée de l'édifice roman; elles montrent qu'il était, à peu de chose près, de même largeur que l'édifice gothique, ce qui suppose une élévation relativement grande et des proportions générales fort remarquables. Espérons que MM. d'Estaintot, de Beaurepaire, Léon de Vesly, qui ont suivi ces fouilles avec un soin minutieux, en donneront bientôt un compte rendu détaillé, et qu'ils publieront les plans et relevés que M. Sauvageot, l'habile architecte qui a dirigé les travaux, a pris soin d'en faire pour la Commission des monuments historiques.

R. L.

BIBLIOGRAPHIE

---

1. Bordier (Henri). Description des peintures et autres ornements contenus dans les manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale. 4e livraison, p. 281-336 Paris, Champion, 1884, in-8°, fig.

Ce quatrième fascicule termine l'important travail de M. H. Bordier; les manuscrits de la Bibliothèque Nationale qui y sont décrits appartiennent aux XVe, XVIe et XVIIe siècles : on est surpris de rencontrer dans des mss. aussi modernes des ornements que n'auraient pas renié les miniaturistes de la plus belle époque de l'art byzantin. M. Bordier insiste avec raison sur ce point qui n'est guère connu et mérite cependant d'être mis en lumière. Un appendice contient des additions, une liste sommaire des mss. grecs encore existants dans les différents dépôts d'Europe, enfin la description des mss. à miniatures des bibliothèques de Paris autres que la Bibliothèque Nationale. On y a joint en outre la description d'un mss. acquis en 1877, dont l'une des miniatures représente saint Marc dans un atelier de peintre; une autre, le miniaturiste lui-même et sa femme. Ce sont là des représentations extrêmement rares et bien dignes d'être signalées. Deux tables terminent le volume : table des volumes décrits et table des matières, celle-ci très complète et très étendue. On y trouve rangés par ordre alphabétique tous les personnages ou les objets reproduits dans les miniatures avec l'indication du ms., du feuillet et la date approximative du monument. On peut voir par là quels services un semblable répertoire est appelé à rendre. M. Bordier a commencé un semblable travail pour les ms. latins; nous osons espérer qu'il le continuera et nous donnera ainsi une nouvelle source d'informations aussi précieuse qu'exacte pour l'histoire de l'art. En mettant à la portée de tout le monde les richesses inépuisables contenues dans les mss. de la Bibliothèque Nationale, M. Bordier aura bien mérité des archéologues.

E. M.

2. Cesnola (Louis P. di). A descriptive atlas of the Cesnola collection of Cypriote antiquities, in the metropolitan Museum of Art, New-York. Berlin, Asher, 1885, in-f°, 30 pl.

Après une introduction générale sur l'histoire de l'île de Cypre, qui subit successivement la domination des Égyptiens, des Assyriens, des Phéniciens et des Grecs, et fut, dans l'antiquité, le rendez-vous commun des Orientaux et des Hellènes, M. di Cesnola raconte l'histoire des fouilles archéologiques dont cette île a été l'objet depuis 1865 jusqu'en 1877, et auxquelles il a pris lui-même une part directe et prépondérante. On sait que la collection des monuments qu'il a recueillis dans ses intéressantes fouilles se trouve aujourd'hui à New-York où elle constitue le noyau principal du Musée métropolitain. La description qu'il en donne aujourd'hui offre l'avantage de mettre à la disposition des savants européens de bonnes reproductions de monuments exilés de l'autre côté de l'Atlantique. Voici sommairement ce que contiennent les planches de cette première série : 1. Chapiteaux ioniques. 2-13. Statues archaïques en pierre calcaire, de style égyptien. 14-30 stèles votives avec bas-reliefs, fragments d'architecture et menus objets.

E. B.

3. Collitz (H.). Sammlung der griechischen Dialekt-Inschriften, 4e fasc. Göttingen, Vandenhoeck et Ruprecht, in-8°.

Die eleischen Inschriften, par F. Blass. Die arkadischen Inschriften, par F. Bechtel. Die pamphylischen Inschriften; par A. Bezzenberger. Nachträge zu den thessalischen Inschriften, par A. Fick. Nachträge und Berichtigungen zu den böotischen Inschriften, par R. Meister.

4. Dancel (Alfred). La collection Basilewsky. Paris, 1885, in-8°, 32 p., fig. (Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*.)

Grâce à M. Darcel, la collection Basilewsky, aujourd'hui au Musée de l'Ermitage, n'aura pas tout à fait quitté la France : on connaît le somptueux catalogue qu'il en a rédigé, et ce livre évitera bien des déplacements souvent malaisés et toujours coûteux. Malheureusement, ce catalogue n'est pas complet et, depuis la date de son impression, un certain nombre de pièces, et non des moins belles, étaient venues s'ajouter aux autres; la présente brochure, sorte d'inventaire définitif fait au moment du départ de la collection, pourra donc rendre, elle aussi, d'utiles services. Elle augmentera aussi les regrets que peut inspirer l'éloignement de la France d'un cabinet qui ne comptait pas moins de 757 numéros et où les objets de premier ordre étaient si nombreux. E. M.

5. DEHIO (G.) et BEZOLD (G. von). Die Kirchliche Baukunst des Abendlandes, 1re livr. Stuttgart, 1884, in-8°, avec atlas in-fol.

Nous n'avons encore reçu que la première livraison de cet ouvrage, et il est peut-être prématuré de porter dès maintenant un jugement sur l'ensemble d'un travail qui s'annonce comme considérable. Nous serions cependant surpris que les auteurs de ce livre trompassent l'attente que les premières pages de leur texte et l'importante suite de planches qui les accompagne nous ont fait concevoir. MM. Dehio et Bezold prennent l'architecture chrétienne à ses plus lointaines origines. Après une rapide introduction historique, ils étudient les édifices chrétiens sur plan rond ou polygonal, tels que Saint-Étienne-le-Rond, à Rome, Saint-Ange-de-Pérouse, le Saint-Sépulcre, etc. Le chapitre suivant traite des basiliques, et l'on y trouvera un bon résumé de la théorie fort à la mode, aujourd'hui, en Allemagne, d'après laquelle le type des basiliques chrétiennes ne doit pas être cherché dans ces basiliques civiles des Romains, dont on parle si souvent et dont on sait, en somme, si peu de chose, mais dans les dispositions intérieures des maisons romaines, où le culte fut si longtemps pratiqué. Les plus anciens édifices chrétiens forment ainsi le sujet de tout le premier livre de l'ouvrage. Le second est consacré à l'architecture romane. Il n'est pas encore assez avancé pour que nous osions le juger, mais le nombre des figures renfermées dans les planches déjà publiées, nous prouve que les auteurs comptent le traiter avec de grands développements. Nous souhaitons que la valeur du travail soit en rapport avec son étendue; mais tout en reconnaissant que la livraison déjà publiée contient beaucoup d'excellentes choses, nous sommes obligés de relever, principalement en ce qui concerne les monuments français, un certain nombre d'erreurs ou d'opinions hasardées qui nous donnent à craindre que les auteurs ne soient pas aussi familiers que cela serait à souhaiter avec les monuments de notre pays. Ainsi, nous avons peine à admettre, sans discussion, l'attribution de la crypte de Saint-Médard, de Soissons, au VIe siècle; de la crypte de Saint-Savinien, de Sens, au VIIIe; d'une partie de celle de Chartres, à l'an 858. Les auteurs connaissent mal l'emplacement des édifices qu'ils mentionnent; ainsi, ils placent l'église de Saint-Maixent (Deux-Sèvres), dans la ville de Poitiers; ils ne connaissent pas toujours bien les personnages dont ils parlent; ainsi, ils font du fondateur de l'église de Germigny-les-Prés, l'évêque d'Orléans Théodulfe, un « abbé de Saint-Fleury, » probablement parce que Germigny est tout proche de l'abbaye de Saint-Benoît-sur-Loire, autrement nommée Fleury. Nous aurions bon nombre d'autres fautes de ce genre à signaler, nous aurions aussi certaines critiques à faire, quant au plan même que les auteurs ont adopté pour leur exposition; en revanche, nous ne saurions trop louer l'abondance des renseignements, la netteté des figures, le soin que les auteurs ont apporté dans leurs relevés, le scrupule qu'ils ont mis à dessiner eux-mêmes les monuments qu'ils décrivent. Ce sont là de très sérieux mérites dont nous serons heureux de reparler quand nous aurons reçu les livraisons suivantes. R. L.

6. HEISS (Aloïss). Les médailleurs de la Renaissance, tome V, Paris, Rothschild, 1885, gr. in-4°, 88 p., 100 gr. et 11 pl.

M. Heiss poursuit avec une louable persévérance la publication de son grand ouvrage sur les Médailleurs. Niccolo Spinelli, Giovanni delle Corniole, Gentile Bellini, Antonio Pollaiolo, les della Robbia, Bertoldo, et un certain nombre de Médailleurs anonymes, ont fourni la matière de son cinquième fascicule. Il était évident que, même après les ouvrages de Friedlaender ou de M. Armand, il restait encore quelque chose à faire sur les médailles de la Renaissance. On pouvait donner, outre la description et la classification exacte des médailles, de nombreux renseignements sur les artistes qui les ont exécutées, des notices historiques sur les personnages qu'elles représentent, et enfin grouper autour de cet ensemble d'informations, la reproduction des monuments contemporains les plus propres à éclairer les questions controversées, encore si nombreuses, et à intéresser le lecteur qu'un simple catalogue aurait rebuté. Il s'agissait, en un mot, de rendre plus accessible aux amateurs, je ne dis pas au grand public, les résultats déjà obtenus par les savants travaux de Friedlaender et d'Armand. C'est là la tâche que M. Heiss s'est donnée, mais peut-être le plan qu'il a suivi n'est-il pas à l'abri de toute critique.

Les notices historiques sur les personnages représentés sont, en général, trop longues, et gagneraient fort à être débarrassées d'une foule de détails inutiles.

On sera à coup sûr fort étonné de trouver là, à propos de Charles VIII, une histoire en raccourci des guerres d'Italie; était-il nécessaire de nous dire qu'en la personne de Charles VIII s'éteignait la ligne directe des Valois, qui avait duré 119 ans et fourni sept rois dont les noms et les dates sont donnés in-extenso; que la couronne échut aux Valois-Orléans, puis aux Valois-Angoulême qui donnèrent cinq rois dont les dates sont aussi rapportées? Ce sont là des notions qui se trouvent dans les livres les plus élémentaires, et dont le lecteur des *Médailleurs* n'a que faire. Par contre, les notices sur les Médailleurs sont peu étoffées : celle de Pollaiolo, par exemple, est très maigre, et pourtant Vasari et les notes de M. Milanesi à elles seules permettaient de lui donner une certaine étendue; ajoutons que cette notice, si brève qu'elle soit, n'est pas exempte d'erreurs : c'est ainsi qu'on y voit mentionnée comme unique la gravure de Pollaiolo, représentant un combat que possède le Musée des Offices, alors que les épreuves en sont assez communes; et que les portes de bronze du reliquaire des Chaînes de Saint-Pierre y sont attribuées à Pollaiolo, ce qui n'est plus admis aujourd'hui. En revanche, sur d'autres points absolument acquis, M. Heiss émet des doutes; par exemple, il se demande si Ascanio, sieur de Beaulieu, orfèvre du roi Henri II, est le même que l'Ascanio de Tagliacozzo qui accompagna Benvenuto Cellini en France; l'identité de ces deux personnages est un fait reconnu. Malgré ces petites taches, il est évident que le livre de M. Heiss rendra un réel service à tous ceux qui n'ont pas sous la main une riche collection de

médailles ou du moins de moulages; les reproductions, sauf de rares exceptions, sont bonnes, et les légendes sont presque toujours correctement lues; relevons cependant une faute dans la légende de la fameuse médaille de Mahomet II, du Cabinet des Médailles. M. Heiss lit *Tricaudet*, alors qu'il y a très lisiblement *Tricaudet*. D'ailleurs, il convient de faire les plus grandes *réserves* à l'endroit de cette belle médaille dont l'authenticité ne nous paraît pas absolument à l'abri des soupçons. Nous signalerons, en terminant, le nombre assez considérable de fautes d'impression qui déparent le volume. Il en est qui sont sans importance; d'autres sont plus graves: ainsi (p. 9, note 3), M. Heiss donne la liste d'un certain nombre d'ouvrages contenant des renseignements sur l'atelier céramique établi par Alphonse d'Este, à Ferrare. On y trouve le titre suivant, qui ne laisse pas de surprendre par son étrangeté: *Grundiss de Keraund*, Stuttgart, 1879: nous avions cru que c'était une simple coquille, malheureusement le même auteur imaginaire figure à la table des auteurs cités; lisez: *Jaennicke, Grundriss der Keramik*. Par contre, le seul ouvrage utile à consulter sur ce point, *Campori, Notizie della majolica e della porcellana di Ferrara*, est omis. Il faut, pour être juste, ajouter que ces renseignements ont été fournis à l'auteur par un tiers, il aurait au moins fallu les contrôler. Cela montre mieux que tout commentaire le danger de ces longues dissertations qui sont en dehors du sujet. Malgré ces nombreuses critiques, l'ouvrage de M. Heiss n'en sera pas moins consulté avec fruit par tous ceux qui étudient la Renaissance. E. M.

7. Lavoix (H.). Histoire de la musique. Paris, Quantin, 1884, in-8°, 368 p., fig. (*Bibl. de l'enseignement des Beaux-Arts.*)

Une partie de ce volume seulement rentre dans le cadre de la *Gazette*. L'histoire de la musique à partir du XVIe siècle sort tout à fait du domaine de l'archéologie; mais dans les 150 premières pages, M. Lavoix nous fait passer en revue l'histoire de la musique dans l'antiquité et au Moyen-Age. De la musique de ces temps reculés, nous ne connaissons guère que les instruments qui servaient à la produire; toutefois il n'est pas inutile d'avoir à ce sujet le sentiment d'un homme du métier, et tous les archéologues liront certainement avec intérêt les remarques très judicieuses de M. Lavoix sur la musique du Moyen-Age dont l'auteur a fait une étude particulière; on y trouvera aussi des renseignements précieux sur la notation de la musique et les instruments. C'est là, nous le répétons, une matière très spéciale et plus d'un savant fera son profit de ce petit livre écrit sans prétention, qui met à la portée de tout le monde un certain nombre de notions fort utiles, que les musiciens peuvent seuls facilement acquérir. E. M.

8. Lecoy de la Marche. Les manuscrits et la miniature. Paris, Quantin, 1885, pet. in-8°, 357 p., fig.

Voici un agréable petit volume qui sera lu avec profit par une foule d'amateurs et qui nous paraît appelé à avoir plusieurs éditions. A coup sûr, il fait bonne figure dans l'élégante Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts, publiée par M. Quantin. Mais le succès même auquel ce volume nous semble appelé nous fait regretter que le plan imposé à l'auteur, ou choisi par lui, l'ait entraîné à renfermer dans un aussi petit nombre de pages une pareille abondance de matières. L'histoire seule de la miniature eût été déjà quelque peu à l'étroit dans les 350 pages dont disposait M. Lecoy. Or, elle est bien loin de les occuper toutes. En réalité, trois chapitres seulement sur les huit dont se compose le livre traitent des miniatures, les autres sont consacrés à la paléographie, aux instruments de l'écriture, à la condition des scribes et des enlumineurs, à la reliure et aux relieurs, ce qui eût facilement fourni la matière de deux autres volumes analogues à celui-ci. On ne s'étonnera donc pas que l'ouvrage de M. Lecoy soit un simple résumé, forcément bien superficiel, et on n'y cherchera point les théories nouvelles, et les faits inédits que l'on est en droit de demander à une œuvre d'érudition proprement dite. Nous ne voyons guère qu'un seul chapitre où M. Lecoy nous semble avoir dit des choses neuves ou tout au moins avoir présenté des détails déjà connus sous une forme meilleure qu'on ne l'a fait jusqu'ici, c'est le chapitre où il traite des lettres ornées et tout spécialement de ces magnifiques lettres initiales qui décorent certaines chartes royales du XIVe siècle. Au total, si le livre de M. Lecoy de la Marche est trop sommaire pour pouvoir être réellement profitable aux gens familiers avec nos manuscrits, il a du moins le mérite d'être composé avec méthode et écrit avec clarté, et le grand public lui fera certainement bon accueil. R. L.

9. Lécuyer. Collection Camille Lécuyer. Terres cuites antiques, trouvées en Grèce et en Asie-Mineure. Notices de MM. Fr. Lenormant, J. de Witte, A. Cartault, G. Schlumberger, E. Babelon, C. Lécuyer. Paris, Rollin et Feuardent, 4e livr., in-fol.

M. Cartault poursuit seul la publication collective dont nous venons de transcrire le titre, et qui a pour but de faire connaître aux artistes et aux archéologues la plus belle collection de statuettes grecques en terre cuite qui ait jamais été formée. Chose singulière, il y a vingt ans, on n'en connaissait peu ou point, et aujourd'hui elles surgissent comme par enchantement des nécropoles de Tanagra et de Myrina, et plus l'on va, plus les objets qu'on apporte sont remarquables et intéressants. C'est que maintenant le paysan grec qui les déterre y trouve son profit et qu'il les recueille avec soin, tandis qu'autrefois c'eût été un métier des plus ingrats et des moins lucratifs. Il en est des chercheurs d'antiquités comme des artistes; les uns et les autres ont besoin d'être soutenus et encouragés par des amateurs riches, éclairés et passionnés.

M. Lécuyer augmente sans cesse sa merveilleuse collection, et on peut croire qu'il se montre de plus en plus difficile, car les monuments qu'il fait connaître sont de plus en plus remarquables. Il a des groupes qui sont véritablement surprenants, et si l'idée pouvait venir à un esprit chagrin de suspecter l'authenticité de pareils monuments, on pourrait lui répondre que le faussaire moderne qui fabrique ces figurines est véritablement un artiste de génie qui aurait tout intérêt à se démasquer, car ses œuvres assureraient à son nom l'immortalité. Voici l'énumération des vingt-une planches qui forment cette quatrième livraison, avec les noms ingénieux dont M. Cartault les a décorées: 1. Pan et nymphe. Pan et bacchante. 2. Silène et Dionysos. 3. Femme assise auprès d'un Priape. Silène au bélier. 4. Bacchante. 5. Apollon. Dionysos et Ampelos. Hermès. 6. Eros. 7. Eros couché auprès d'une jeune femme. 8. Génies ailés. Aphrodite. 9. Groupes amoureux. Jeune fille assise. 10 Jeune femme et éphèbe assis sur un rocher. 11. Danseurs. 12. Ephèbes. 13. Joueuses d'osselets. 14. Lutteurs, pugiles. 15. Sujets divers:

Jeune fille debout. Homme assis sur une grosse pierre. Jeune fille accoudée contre un cippe. Acteur comique. Figurine avec des ailes de papillon. Panisque jouant de la flûte. Femme dans une attitude obscène. Acteur comique jouant de la cithare. — Les planches qui suivent reproduisent également des sujets variés qu'il est superflu d'énumérer. Nous en avons dit assez pour montrer la variété et l'intérêt toujours croissant des livraisons successives de l'importante publication qui rend désormais célèbre la *collection Lécuyer*. M. Cartault a véritablement épuisé tous les textes anciens qu'on peut rapprocher de ces figurines et qui contribuent à en éclaircir le sens et l'histoire. Ses notices écrites avec autant de finesse et d'esprit que d'érudition sont des modèles du genre. E. BABELON.

10. LOFTIE (W.-J.). An Essay of Scarabs. Londres, Field and Tuer, in-4°, 62 p., fig.

Ce petit volume de luxe, tiré seulement à 125 exemplaires, renferme une étude sur les scarabées égyptiens, au point de vue de leur signification funéraire, de leur classification chronologique et de l'explication des symboles qui y sont gravés en creux. L'auteur donne la description développée de 190 scarabées, qu'il distribue entre les différentes dynasties égyptiennes, et sa classification, bien que souvent hypothétique, peut servir de base aux collectionneurs de ces intéressants monuments. E. B.

11. MILLER (Konrad). Die römischen Begräbnisstätten in Württemberg. Stuttgart, Wildt, 1884, in-4°, 50 p., fig.

Description sommaire des vingt-sept nécropoles romaines qu'on a signalées jusqu'ici sur le territoire du Wurtemberg; relevé des inscriptions qui y ont été recueillies et nomenclature des principaux objets, tels que vases, fibules, lampes, monnaies qu'on y a découverts. E. B.

12. Récits de l'histoire du Limousin, publiés par la Société archéologique et historique du Limousin, avec le concours de membres des Sociétés savantes des trois départements limousins. Limoges, 1885, in-8°, 416 p.

On trouve dans ce volume deux chapitres qui ont trait à l'archéologie du Limousin; l'un, intitulé : *Églises romanes et Églises gothiques*, est dû à M. Jules de Verneilh; l'autre, *Orfèvres et émailleurs*, à M. Ernest Rupin.

13. SCHLUMBERGER (Gustave). Sigillographie de l'empire byzantin, avec 1,100 fig., Paris, Leroux, in-4°, 750 p.

L'archéologie byzantine est encore aujourd'hui peu connue, et elle n'a jusqu'ici fait l'objet des recherches des savants que d'une manière toute accidentelle. L'une de ses branches seule a été traitée dans son ensemble par F. de Saulcy, puis par Sabatier : c'est la numismatique. Le livre de M. Schlumberger comprend un domaine tout voisin de la numismatique, qui était resté absolument inexploré; il constitue donc une nouveauté en archéologie, et disons tout de suite que, contrairement à ce qui se passe en pareil cas, ce n'est point un essai ni une simple réunion de matériaux, c'est à la fois un traité théorique et un *Corpus*, comme on dit aujourd'hui : la sigillographie byzantine n'aura rien perdu pour attendre, car elle est, du premier coup, dotée d'une œuvre magistrale.

Quiconque a vu et a tenu entre les mains ces petits monuments de plomb, si laids, généralement si mal conservés, couverts d'une inscription si difficile à déchiffrer, se rendra compte du temps et de la patience qu'il a fallu à M. Schlumberger pour réunir plusieurs milliers de ces monuments, et de l'érudition dont il a dû faire preuve pour les lire et les classer; c'est sans exagération et avec un légitime orgueil qu'il peut dire dans sa préface : « Ma peine a été grande; car tout était à faire, tout était à rechercher, et je n'ai pu recourir à l'aide de personne pour triompher de tant de difficultés accumulées. »

Dans ses considérations générales, l'auteur fait ressortir l'utilité de l'étude des bulles byzantines qui nous fournissent les renseignements les plus précieux sur l'iconographie religieuse, et qui, par leurs légendes généralement fort développées, nous font passer en revue la société byzantine tout entière : la cour, la noblesse, le clergé, les administrations civiles et militaires. Ces sceaux, dit M. Schlumberger, nous fournissent encore les renseignements les plus exacts sur les noms géographiques de l'empire byzantin : on y voit figurer les noms des éparchies, des thèmes, des villes, des forteresses, des simples *clisures*, des évêchés, des couvents, à la suite des noms des éparques, des stratèges, des protonotaires, des comtes de la tente, des châtelains, des turmarques, des archevêques et évêques, des higoumènes, etc. Puis viennent les indications sur les grandes familles, souvent de nature à éclairer et compléter le texte des auteurs. Il est enfin des sceaux qui portent des légendes métriques, souvent de tournure raffinée, ou même des distiques ou sonnets qui sont une mine inépuisable d'enseignements sur les coutumes, la littérature et l'esprit public.

Iconographiquement, les types figurés sur les sceaux sont en immense majorité des types pieux; voici, par ordre de fréquence, l'énumération qu'en donne M. Schlumberger : la Vierge, avec ou sans l'Enfant-Jésus; l'effigie d'un saint; la croix, symbole du Christ; le Christ; l'archange Michel; la Vierge ou le Christ et un saint (ou deux saints); deux ou plusieurs saints, souvent deux saints guerriers; scène religieuse à deux ou plusieurs personnages; le Crucifiement, la Passion, l'Annonciation, l'Assomption de la Vierge, la Résurrection, Daniel dans la fosse aux lions, etc.; un ange; l'agneau, symbole du Christ; l'effigie de l'empereur ou des empereurs régnants, de l'impératrice; des animaux féroces ou autres, l'effigie du titulaire.

Le *Corpus* que vient de composer M. Schlumberger comprend cinq grandes divisions : 1° Série géographique : sceaux des fonctionnaires des thèmes et des titulaires des sièges ecclésiastiques; 2° Sceaux de fonctionnaires de l'armée, depuis les acolytes ou chefs des fameux Varègues, jusqu'aux turmarques dont les fonctions correspondaient à peu près à celles de nos sous-préfets; 3° Sceaux des fonctionnaires du clergé et des religieux, depuis les patriarches de Constantinople jusqu'aux sous-diacres, aux acolytes et aux portiers-chefs; 4° Sceaux impériaux et de divers princes souverains, comme les empereurs de Trébizonde, les despotes de Chypre, d'Épire, les *sebastocrator* de Mégalovlaquie, les princes alliés ou vassaux de l'empire, comme Gabriel, exousiocrator d'Alanie, Michel, prince du Vaspouracan, Theophano, archontissa de Russie, Pierre, archôn de Dioclée, Thrasamund, roi des Vandales; sceaux des fonctionnaires, titulaires et dignitaires d'ordre civil : ils sont innombrables et de toute classe; 5° Sceaux dits *patronymiques*, portant des noms de familles byzantines : il est un bon nombre de ces personnages qui sont mentionnés dans les

auteurs byzantins, et M. Schlumberger ne manque pas de faire ces rapprochements historiques, de même qu'il définit avec brièveté et précision chacune des fonctions dont les noms parfois étranges se trouvent mentionnés sur les bulles.

Cet aperçu sommaire et bien incomplet d'un ouvrage si rempli de faits nouveaux, suffira peut-être néanmoins à faire comprendre l'importance historique et archéologique des bulles byzantines, dont la réhabilitation et l'étude approfondie étaient d'autant plus désirables que ces fragiles monuments de plomb se détériorent davantage de jour en jour, et que l'oxydation, en les réduisant en poussière, les soustrait graduellement les uns après les autres, aux investigations des savants. E. BABELON.

14. Vaudin (Eugène). Fastes de la Sénonie monumentale et historique. Auxerre, Drot, in-8°, 328 p.

Nous avons parlé, dans une de nos dernières livraisons, du travail que M. Vaudin a consacré au trésor de la cathédrale de Sens. Le livre du même auteur, dont nous avons aujourd'hui à nous occuper, présente absolument les mêmes qualités et les mêmes défauts que le précédent. On n'y trouvera pas davantage de recherches vraiment originales; le texte a le caractère d'une compilation dans laquelle sont enchâssés de très nombreux et parfois assez longs extraits de divers auteurs. Mais si le travail de M. Vaudin n'est pas de ceux qui font avancer la science par des idées nouvelles; s'il ajoute peu de chose à ce que l'on savait déjà sur l'histoire de la ville de Sens et de ses environs, il pourra cependant être consulté avec fruit, car il offre, réunis et disposés dans un ordre satisfaisant, des renseignements qui étaient dispersés jusqu'ici de tous côtés. L'ouvrage est illustré d'une trentaine de planches. Malheureusement on peut leur faire le même reproche qu'au texte. Elles sont presque toutes empruntées à des livres fort connus, tels que le Dictionnaire de Viollet-le-Duc, la *Gazette des Beaux-Arts*, le *Magasin pittoresque*. Quel que soit le mérite de ces planches d'emprunt, on ne peut s'empêcher de regretter que l'auteur n'ait pas fait les frais d'une illustration originale. Il est d'autant moins excusable qu'il est bon dessinateur lui-même, si nous en jugeons par une belle figure de moine du mont Athos qu'il a insérée dans son livre, pour nous faire juger, sans doute, de son talent, car nous ne pouvons comprendre l'intérêt qu'elle présente pour l'histoire de Sens et de ses monuments. R. L.

SOMMAIRE DES RECUEILS PÉRIODIQUES.

BULLETIN DU COMITÉ DES TRAVAUX HISTORIQUES, SECTION D'ARCHÉOLOGIE. (ANNÉE 1884, N° 1.)

Bertrand (A.). Rapport sur un mémoire de M. P. Guégan, relatif aux recherches préhistoriques dans le département de Seine-et-Oise, en 1883.

Merlet. Inventaire de Jeanne de Hochberg, duchesse de Longueville, en 1514.

Boeswilwald. Les fouilles des Moulinasses à Narbonne (2 planches).

Ces fouilles ont fait retrouver les restes d'un important monument de l'époque romaine.

Curzon (H. de). Notice sur l'église prieurale de Saint-Germain-des-Fossés (fig.)

Faucon (Maurice). Documents inédits sur l'église de la Chaise-Dieu (3 planches).

Long mémoire qui donne des renseignements absolument nouveaux sur les artistes qui ont travaillé à la Chaise-Dieu.

Lasteyrie (R. de). Rapport sur une communication de M. X. Barbier de Montault, relative à un émail conservé à Bari.

Gauthier (J.). Communication relative à l'exécution d'un rétable pour l'église Saint-Pierre de Besançon, en 1585.

Barthélemy (Dr). L'équipement d'un chevalier de Saint-Jean de Jérusalem, en 1457.

Bondurand. L'épitaphe de Guiraud de Languissel, évêque de Nîmes.

Couard-Luys. La mission de Martin Chambige à Senlis, en 1504.

Mireur. Le sens du mot *revers* appliqué aux rétables.

Morière (De). Sceaux inédits de Jean de Joinville et de Robert de Sailly (planche).

Demaisons. Deux inscriptions de Saint-Remi de Reims, antérieures au XIIe siècle.

Bourbon. Découverte de la sépulture de Jean II, de La Cour d'Aubergenville, évêque d'Evreux (planche).

Lasteyrie (R. de). La croix de Gorre (2 planches).

Magnifique spécimen de l'orfèvrerie limousine du XIIIe siècle, ornée d'une belle pierre gravée sassanide.

REVUE ARCHÉOLOGIQUE. (JUILLET-AOUT 1884.)

Deloche (M.). Étude sur quelques cachets et anneaux de l'époque mérovingienne (suite). II. Anneau-cachet d'Armentières (fig.).

Cet anneau d'argent porte sur le chaton un monogramme que M. Deloche interprète *Eusebie sigillum*.

Gaidoz (H.). Le dieu gaulois du soleil et le symbole de la roue (fig. et pl.).

L'auteur étudie dans cette première partie, les représentations figurées du dieu à la roue; les autels à la roue; la roue, comme image du soleil; la roue dans l'Inde, les fêtes du soleil, les solstices, la Saint-Jean; la roue dans la fête de la Saint-Jean; la roue de Gayant; la roue de Saint-Amable, la roue de Saint-Gui.

Muntz (Eugène). Les monuments antiques de Rome, à l'époque de la Renaissance. Nouvelles recherches (suite).

Chodzkiewicz. Archéologie scandinave. Fers de lance avec inscriptions runiques (fig. et pl.).

Danicourt (Alfred). Hermès et Dionysos (pl.).

Statuette de bronze représentant Hermès portant Dionysos enfant. Elle aurait été trouvée près de Roye (Somme).

SEPTEMBRE 1884

Reinach (Salomon). Les chiens dans le culte d'Esculape et les *kelabim* des stèles peintes de Citium.

Prouve que ce mot *kelabim* signifie les chiens nourris dans le temple pour servir à la guérison des malades, en léchant les plaies. (Cf. Clermont-Ganneau, *Revue critique*, 15 décembre 1884.)

Gaidoz (H.). Le dieux gaulois du soleil et le symbolisme de la roue (suite).

La roue aux autres fêtes solaires; la roue amulette; la roue dans les usages juridiques de l'Allemagne; les roues de fortune; la rose des églises gothiques et la roue de fortune.

Drouin (Ed.). Observations sur les monnaies à légendes en pehlvi et pehlvi-arabe (pl.).

Melon (Paul). La nécropole phénicienne de Mahdia.

OCTOBRE 1884

Deloche (M.). Etudes sur quelques cachets et anneaux de l'époque mérovingienne (suite).

Tourret (G.-M.). Les lampes chrétiennes du Cabinet de France.

Bernard (Capitaine Fréd.). Note au sujet de quelques monuments de pierres brutes relevés au cours de la première mission Flatters, chez les Touareg Azgar.

Homolle (Th.). Inscription de Délos portant la signature de l'artiste *Thoinias*.

Gaidoz (H.). A propos des chiens d'Epidaure.

Drouin (Ed.). Observations sur les monnaies à légendes en pehlvi et pehlvi-arabe. (Suite.)

Saurel (Ferdinand). Une nouvelle inscription gauloise.

NOVEMBRE-DÉCEMBRE 1884

Deloche (M.). Etudes sur quelques cachets et anneaux de l'époque mérovingienne (suite).

Clermont-Ganneau (Ch.). Inscriptions grecques inédites du Haurân et des régions adjacentes.

Flouest (Ed.). Deux stèles de laraire (Archéologie gauloise) (2 pl.).

Gaidoz (H.). Le dieu assis les jambes croisées, retrouvé en Auvergne.

Bertrand (Alexandre). Les deux divinités gauloises de Sommerécourt (Haute-Marne) (2 pl.).

Batiffol (P.). Fragmenta Sangallensia (pl.).

Closmadeuc (Dr de). Gavr'inis, fouilles et découvertes récentes.

Maitre (Abel). Le tumulus de Gavr'inis, explication de l'origine des dessins sculptés sur les pierres de l'allée couverte.

Mariette-Bey. Identification des dieux d'Hérodote avec les dieux égyptiens, lettre inédite de Mariette-Bey à M. E. Desjardins.

Gaidoz (H.). Trois inscriptions nouvelles d'Aix-les-Bains (Savoie).

Perrot (G.). Le rôle historique des Phéniciens.

Ravaisson-Mollien (Charles). Fac-simile d'une page autographe de Léonard de Vinci (pl.).

BULLETIN ÉPIGRAPHIQUE. (MAI-JUIN 1884.)

Schmitter (A.). Inscriptions inédites de Cherchell (suite).

Delattre (Le P.). Inscriptions de Carthage (suite).

Cagnat (R.). Supplément à l'épigraphie du Kef (suite).

Mowat (R.). Marques de bronziers sur des objets trouvés ou apportés en France.

Cagnat (R.). Cours élémentaire d'épigraphie latine (suite).

Mowat (R.). Sigles et autres abréviations.

JUILLET-AOUT 1884.

Villefosse (Héron de). Remarques sur des inscriptions d'Afrique.

Mispoulet (J.-B.). Des *Spurii*.

Jullian (C.). Inscriptions funéraires de Thenac.

Cagnat (R.). Cours élémentaire d'épigraphie latine (suite).

SEPTEMBRE-OCTOBRE 1884.

Delattre (Le P.). Inscriptions de Carthage (suite).

Bourciez (Edouard). Observations phonétiques et orthographiques sur les inscriptions sépulcrales de Rome.

Schmitter (A.). Inscriptions inédites de Cherchell (fin).

Cagnat (R.). Suplément à l'épigraphie du Kef (Tunisie).

Cagnat (R.). Cours élémentaire d'épigraphie latine (suite).

REVUE DE L'ART CHRÉTIEN. (ANNÉE 1884, 4e LIVRAISON.)

Avril (Baron d'). Les procédés des primitifs.

Corblet (J.). Des vases et des ustensiles eucharistiques (2e article).

Etude sur les calices.

Anonyme. Etudes d'archéologie et d'histoire sur Villeneuve-lez-Avignon. L'église et le monastère de Sainte-Marie de Fours (figures).

L'auteur de cet article pense qu'une grande partie de l'église de Fours remonte à l'époque carlovingienne; il nous est impossible de partager ce sentiment; pour nous, cette église est purement romane.

Schnütgen. Matériaux pour servir à l'histoire des vases aux Saintes-Huiles (planche).

Description soignée d'une douzaine de monuments curieux.

Linas (Ch. de). Les croix appariées et les disques crucifères en permanence sur l'autel.

Linas (Ch. de). Les dinandiers belges en Artois au xve siècle.

Intéressants documents inédits sur les fondeurs de Liége et de Tournai.

Duc (P.-E.). Inventaire du mobilier de Monseigneur César Gromis, évêque d'Aoste (1585).

Tapisseries de Bergame; mention de l'orfèvre de Charles-Emmanuel Ier, duc de Savoie, un nommé Mario, habitant à Venise.

Van der Haeghen (P.). La catacombe de Saint-Callixte à Rome.

Cloquet (L.). Reliquaire ostensoir de l'église Notre-Dame à Tournay.

Beau reliquaire émaillé dont une partie remonte au commencement du xiiie siècle.

BULLETIN TRIMESTRIEL DES ANTIQUITÉS AFRICAINES. (AOUT 1884.)

Pallu de Lessert (Clément). Les assemblées provinciales et le culte provincial dans l'Afrique romaine (fin).

Villefosse (Ant. Héron de). Notes d'épigraphie africaine (suite).

Poinssot (J.). Inscriptions inédites recueillies à Sbeitla, par M. le lieutenant Boyé.

Poinssot (J.). Voyage archéologique en Tunisie : Macteur, le Sers, la Massoudje, Djama (suite).

Ferrero (H.). Monnaies africaines du Musée de Turin.

Piesse (Louis). Le tombeau d'Okba-ibn-Nafé.

Demaeght (L.). Province d'Oran : épigraphie et Musée archéologique.

ARCHÆOLOGISCHE ZEITUNG. (3e LIVRAISON, 1884.)

Wolters (P.). Beitraege zur griechischen Iconographie. I. Anakreon; II. Hermachos; III. Antiochos Soter (2 pl. et fig.).

Studniczka (F.). Zur Eule der Parthenos.

Conze (A.). Siegelring aus Cypern (fig.).

Schröder (O.). Zu den Websthulen der Alten (fig.).

Blümner (H.). Die Speisetische der Griechen (fig.).

Hultsch (F.). Ein antiker Massstab (fig.).

Wernicke (K.). Orestes in Delphi (pl.).

Explication d'une scène figurée sur une hydrie du Musée de Berlin.

Wolters (P.). Inschrift einer Vase aus der Krim (fig.).

Engelmann (R.). Noch einmal zu Tafel 2, 2.

Il s'agit de la figure de bronze du Musée Britannique interprétée par M. C. Robert et représentant Oceanos.

Puchstein (O.). Die Schlangentopfwerferin im pergamenischen Altarfries (fig.).

C'est le fameux autel trouvé aux ruines de Pergame, et dont les bas-reliefs représentent la Gigantomachie.

NOTIZIE DEGLI SCAVI DI ANTIQUITA. (JUIN 1884.)

Gentile (Iginio). Fouilles à Garlasco : tombeaux, armes, vases de terre cuite.

Mantovani (G.). Tombes de l'époque barbare, trouvées à Caravaggio.

Zatti (Carlo). Tombes trouvées à Brescello, époque romaine.

Zatti (Carlo). Inspection archéologique de l'Emilie.

Vernarecci (Auguste). Inscription latine trouvée à Fossombrone.

Bazzichelli (G.). Rapport sur des fouilles exécutées au lieu dit Marchia del Conte, station étrusque de Musarna, près de Viterbe.

Lanciani (R.). Fouilles à Rome : inscriptions, parmi lesquelles celle d'Alfenius Ceionius Julianus Kamenius.

Tarantani (G.). Découverte d'une mosaïque romaine à Brindisi.

Lacava (Michele). Les ruines de S. Mauro Forte.

JUILLET 1884.

Cipolla (C.). Rapport sur les découvertes d'antiquités faites à Vérone et dans les environs.

Gamurrini (G.-Fr.). Notes sur quelques inscriptions latines trouvées à Terni.

Bazzichelli (G.). Lettre sur une inscription latine trouvée à Ponte S. Nicolao, près de Viterbe.

Lanciani (R.). Fouilles à Rome. Inscriptions païennes et chrétiennes.

Sogliano (A.). Rapport sur les fouilles de Pompei, juin-juillet 1884. Fragments d'inscriptions latines.

Jatta (Giov.). Vases trouvés par M. Caputi en 1883, dans des tombes par lui découvertes à Arena, près de Ruvo di Puglia.

Il y a un certain nombre de vases grecs intéressants, notamment un cratère avec un Eros et une figure féminine; plusieurs amphores et divers autres vases remarquables par leur forme.

Cavallari (Fr. Sav.). Découverte d'antiquités à Lentini.

Dans des tombeaux, on a recueilli des vases de bronze et d'argile et des bracelets d'argent.

Salinas (A.). Découvertes à Caltanissetta, en Sicile.

Exploration des ruines des villes antiques de Nisa et de Petilia; trouvaille de vases peints : vases de Locres, aryballes, à figures. Ces vases sont déposés au Musée de Palerme.

Salinas (A.). Une station de l'âge de pierre à Moarda, près Palerme : vases de terre cuite.

AOUT 1884.

Barelli (V.). Découverte épigraphique à Côme.

Vingt-sept inscriptions funéraires de l'époque romaine.

Milani (L.-A.). Statuette de bronze, de style archaïque, trouvée près d'Isola di Fano, dans la commune de Fossombrone (pl.).

Cette statuette, de style étrusque et parfaitement intacte, est des plus intéressantes. Elle représente un personnage imberbe, casqué et drapé, tenant la harpé dans la main droite.

Sogliano (A.). Vases peints découverts dans la nécropole de Campana.

L'un de ces vases représente Achille immolant des prisonniers troyens sur le tombeau de Patrocle.

Sogliano (A.). Antiquités découvertes à « le Gallazze, » l'ancienne Calatia, près de Caserte.

Une nécropole a fourni des vases peints et quelques fragments de bronze avec une inscription latine sur plaque de marbre.

Sogliano (A.). Les fouilles de Pompei pendant le mois d'août 1884.

Lorenzo (M. di). Notes sur les découvertes archéologiques faites en Calabre.

Tombeaux ayant fourni particulièrement des terres cuites représentant fais; inscription grecque de l'époque byzantine; quelques vases peints; tuiles estampées.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS. (DÉCEMBRE 1884.)

Saladin (Henri). L'art du Moyen-Age dans la Pouille, fin de l'étude de François Lenormant (fig.).

Trani, Bitonto, Ruvo, Bari.

Molinier (Emile). Exposition rétrospective d'orfèvrerie, à Budapest (planches et fig.).

L'Administrateur-Gérant,

S. COHN.

L'HERCULE 'ΕΠΙΤΡΑΠΈΖΙΟΣ

DE LYSIPPE

(Planches 7 et 8)

(Suite).

III

Lysippe fut le plus fécond de tous les artistes de l'antiquité. Son activité, sa rapidité de conception et d'exécution devaient répondre à celles de son royal patron. On lui attribuait plus de six cents statues. Comme, en même temps, sa renommée fut immense, d'un grand nombre de ses ouvrages il dut être exécuté un grand nombre aussi d'imitations, et, par conséquent, il doit s'en trouver beaucoup dans nos Musées. L'Hercule ἐπιτραπέζιος peut servir à les reconnaître.

Peut-être ne serait-il pas téméraire d'attribuer sinon à Lysippe lui-même, qui paraît n'avoir travaillé qu'en bronze, au moins à l'un de ses meilleurs élèves, parce qu'on y trouve avec sa manière énergique le plus grand style et la plus mâle exécution, le buste colossal qui fut apporté de l'île de Délos au Musée du Louvre, et où l'on vit alors, sans motifs suffisants, une représentation du fleuve Inopus qui coule dans cette île. Je crois ne m'être pas trompé en signalant une image d'Alexandre dans cette figure juvénile, avec sa longue chevelure que ceignait un bandeau, sans doute en bronze, dont la trace est visible.

On a déjà conjecturé que le célèbre torse du Belvédère pourrait être un ouvrage de Lysippe ou de quelqu'un de ses continuateurs. Et, en effet, on y remarque, avec plus de noblesse dans les formes, quelque chose du style qui se rencontre dans l'Hercule ἐπιτραπέζιος.

Le même style peut se reconnaître dans deux Hercules de grandeur colossale qui se trouvent au Musée du Louvre.

Une porte de la ville acarnanienne d'Alyzia est surmontée d'un bas-relief qui

représente Hercule dans une attitude à peu près pareille à celle du colosse Farnèse[1]. Lysippe avait exécuté pour cette ville des représentations des travaux d'Hercule. On a conjecturé avec vraisemblance que le bas-relief rappelait une de ces représentations, laquelle devait être l'original de l'Hercule Farnèse. Il faut remarquer néanmoins que dans l'Hercule Farnèse et dans les différentes variantes qu'on en connait, le corps porte sur la jambe droite, tandis que dans le bas-relief il porte sur la gauche. Si donc le bas-relief d'Alyzia offre une imitation du type que reproduit l'Hercule Farnèse, ce n'en est qu'une imitation libre, et dès lors il y a lieu de douter que ce type fît partie de l'œuvre considérable que Lysippe avait exécutée pour Alyzia, et qui devait y être l'objet de trop de respect pour que dans une reproduction placée au dessus de la porte de la ville, on en altérât notablement l'attitude. Quoi qu'il en soit, une peinture de Pompéi et un bas-relief du grand autel de Pergame sont venus nous apprendre que l'original de l'Hercule Farnèse devait faire partie d'un groupe, et expliquer ainsi l'attitude de cette figure d'une manière plus satisfaisante qu'on n'avait pu le faire jusqu'alors. En effet la tête de l'Hercule Farnèse est un peu inclinée en bas, vers sa gauche, et on ne voit pas la raison de cette attitude. Mais dans la peinture de Pompéi et le bas-relief de Pergame, on voit à la gauche d'un Hercule très semblable d'ailleurs à l'Hercule Farnèse, et à ses pieds, un enfant avec une biche, évidemment son fils Télèphe, qu'il regarde. L'œuvre originale que rappelle l'Hercule Farnèse devait être, comme on l'a dit, un groupe semblable, où Hercule, au repos après avoir ravi les pommes du jardin des Hespérides, regardait avec complaisance son jeune enfant. C'est une composition que rappellent, du reste, d'autres groupes de sculpture qui représentent Hercule portant le jeune Télèphe, notamment une statue colossale du Louvre et la statue du Vatican qui porte la fausse dénomination d'Hercule Commode, morceaux qui portent l'un et l'autre l'empreinte du style lysippéen. Il se pourrait que Lysippe eût imaginé ces compositions, ou au moins la plus célèbre et qui fut la plus imitée, pour célébrer d'une manière allégorique la naissance de quelqu'un des fils d'Alexandre. Celui-ci donna le nom d'Hercule au fils qu'il eut de la Persane Barsine.

1. Heuzey, *Voyage au mont Olympe.*

Pour juger, d'ailleurs, en ce qui concerne l'exécution, œuvre de l'Athénien Glycon, de ce qu'était l'original de l'Hercule Farnèse, il convient de considérer non pas tant cette statue même, dont le travail paraît appartenir à une époque beaucoup plus récente que celle de Lysippe, mais plutôt la belle tête, débris d'une statue similaire, que possède le Musée Britannique, et encore un pied en plâtre que j'ai rencontré un jour dans le magasin d'un mouleur d'une ville de province, pied tout semblable à celui de la statue de Glycon, mais de dimensions supérieures, en même temps que d'un travail à la fois plus énergique et plus fin[1]. Remarquons, en passant, dans la tête qui se voit au Musée Britannique, le caractère léonin que Lysippe savait donner, comme je l'ai dit plus haut, à ses portraits d'Alexandre et qui était celui du modèle; remarquons ici surtout une expression profonde de mélancolique gravité, qui se retrouve dans le bel Hercule, faussement nommé Xénophon, du Musée du Louvre, et sans parler de ce qu'Aristote dit quelque part de la mélancolie d'Hercule, rappelons-nous qu'une des plus célèbres statues d'Hercule qu'ait créées Lysippe, dont il a été question plus haut, représentait le héros rêvant à sa dure condition. Dans cette composition et sans doute aussi dans l'Hercule Farnèse qui repose tranquille, appuyé sur sa massue, tenant dans sa main droite les pommes d'or, symbole de félicité, qu'il a cueillies, au prix d'un si grand péril, à l'arbre sacré gardé dans le jardin des Hespérides par le mystérieux dragon, le grand sculpteur s'était plu, peut-être sous l'inspiration du conquérant de l'Asie, à exprimer au prix de quelles fatigues et de quelles amertumes le héros libérateur avait dû accomplir sa sublime destinée.

Signalons encore la manière lysippéenne dans la belle statue du Musée du Louvre, de grandeur moindre que nature, qui porte le nom de *Suivant de Bacchus*, mais qui certainement représente aussi Hercule. Si l'on a fait du personnage que cette statue représente un suivant de Bacchus, c'est parce qu'il porte une couronne de lierre. Mais cet attribut indique que le héros, que d'ailleurs tout désigne, est entré dans la vie heureuse à laquelle on faisait souvent présider le dieu de l'ivresse.

1. Ce pied fera partie du Musée de plâtres en formation au Trocadéro.

Victoire et félicité, c'est ce que signifie, d'une manière générale, la couronne dont on voit presque toujours ceinte la tête d'Esculape, qui ceint si souvent la tête d'Hercule, et qui ceint en particulier celle de l'Hercule ἐπιτραπέζιος.

En dehors des représentations d'Hercule, on peut signaler la manière que nous révèle l'Hercule ἐπιτραπέζιος, dans plusieurs autres morceaux célèbres qu'on n'a su jusqu'à présent à quelle école on devait rapporter. Tels sont, avec le *Jupiter* d'Otricoli, dont il a été question plus haut, le *Silène* portant le jeune Bacchus connu sous le nom de *Faune à l'Enfant*, chef-d'œuvre que possède le Musée du Louvre et dont il se trouve une remarquable variante dans le parc de Versailles, et le *Marsyas*, autre chef-d'œuvre qu'on voit dans le Louvre, et dont le Musée de Florence possède une répétition que ne dédaigna pas de restaurer Donatello. Même faire encore, même modelé savamment accentué, joints à une rare élégance de formes, dans un *Mercure* du Louvre, qui y est placé dans la salle du Gladiateur combattant, et dans un autre, de facture analogue, dont l'original se trouve à Athènes, mais dont notre Ecole des Beaux-Arts possède un plâtre; dans une belle statuette en terre cuite, malheureusement très mutilée, où il faut peut-être reconnaître aussi un *Mercure*, sinon plutôt un *Méléagre*, qui est entrée récemment dans le Musée du Louvre, et qui figure en ce moment parmi un choix, exposé à part, des plus récentes acquisitions du département des Antiques. Même faire, enfin, et des mieux caractérisés dans une petite tête de *Jupiter* en marbre grec, qui figure dans la même exposition, ainsi que dans le torse d'un jeune *Satyre* dansant en marbre, de grandeur naturelle, appartenant aussi au Louvre, qu'on y a toujours et justement admiré comme un modèle de la plus savante exécution; aussi en rencontre-t-on souvent des plâtres dans les ateliers des artistes.

J'arrêterai ici ces indications. Elles sont bien loin d'épuiser le sujet; mais elles suffisent, si je ne me trompe, pour donner une idée de l'utilité dont peut être, pour le classement des monuments qui nous restent de la sculpture antique et pour l'histoire critique de l'art, la découverte des répétitions qui se sont conservées de l'un des chefs-d'œuvre les plus renommés et les plus caractéristiques du dernier des grands statuaires de la Grèce.

IV

Les formes du corps de l'Hercule ἐπιτραπέζιος n'ont pas la noblesse héroïque qui se remarque dans l'Hercule Farnèse et l'Hercule Commode, et même dans presque toutes celles des autres représentations du fils d'Alcmène qui offrent plus de pesanteur, unie à la force, que d'élégance. La poitrine y est un peu étroite, le ventre un peu saillant, l'ensemble du torse un peu ramassé ; il en résulte un aspect qui n'est pas sans être entaché d'une certaine vulgarité, et qui rappelle jusqu'à un certain point celui des Silènes. Pour expliquer cette particularité évidemment intentionnelle, il ne suffit pas de se souvenir que l'ἐπιτραπέζιος devait jouer, sur la table dont il était destiné à être l'ornement, un rôle en quelque sorte bachique, et avec lequel s'accordaient les formes qu'on donnait, et sur les monuments de l'art, et sans doute aussi dans les drames satyriques, au principal des compagnons du dieu du vin et de l'ivresse ; qu'il pouvait encore par là, comme par son action de tenir en main une coupe, symboliser cette qualité que tenaient à honneur comme un signe de force les chefs barbares, de pouvoir boire beaucoup de vin et le porter sans peine; qualité dont se vantait Darius dans une épitaphe que rapportaient Ctésias et Duris, et que pouvait rappeler aussi, suivant une conjecture de Raoul Rochette[1], la célèbre inscription que Sardanapale passait pour avoir fait placer sur son tombeau, qualité enfin que prétendait posséder à un haut degré, selon quelques auteurs, Alexandre lui-même. Pour expliquer ce qu'a de particulier l'Hercule ἐπιτραπέζιος, il faut peut-être recourir en outre à l'hypothèse d'un mélange que l'artiste aurait voulu faire, dans cette figure, d'éléments grecs avec des données que lui fournissaient la religion et l'art des pays que le roi de Macédoine réunissait, avec la Grèce, sous sa domination, données auxquelles se rattachaient d'ailleurs les types que la Grèce avait créés jadis des compagnons de son Dionysos.

1. *Mém. sur l'Hercule assyrien et phénicien* (dans les *Mém. de l'Acad. des Inscr.*, année 1848), p. 257.

Alexandre, si dévot à Hercule, l'avait retrouvé à Tyr, adoré sous le nom de Melkarth, à titre de génie tutélaire, ce nom même de Melkarth signifiant le roi de la ville. Avant de commencer le siège de Tyr, il avait offert un sacrifice à Hercule, sans doute pour se le rendre favorable et l'engager à passer de son côté; et les Tyriens, d'autre part, avaient enchaîné leur dieu afin d'empêcher qu'il ne les abandonnât pour leur ennemi[1]. Devenu maître de la grande cité phénicienne, le roi de Macédoine avait dû rencontrer dans les palais de cette ville plus d'une image de Melkarth placée comme idole tutélaire sur les tables, dans les salles de festins. Car les Phéniciens donnaient, à ce qu'il paraît, d'une manière générale à leurs dieux le nom de Patèques. Sous ce nom devait donc être compris Melkarth, et d'après deux textes d'Hésychius[2], il y avait des Patèques ἐπιτραπέζιοι, c'est-à-dire qui figuraient sur les tables.

D'autre part, Alexandre, qui voulait fondre ensemble les éléments divers de son empire, Alexandre qui adopta, au grand déplaisir de ses compagnons de guerre, un costume mélangé du macédonien et du persique, Alexandre devait aimer aussi à associer les symboles religieux des peuples différents qui lui obéissaient. En fabriquant pour la table de ce prince un Hercule, comme le faisaient les artistes tyriens pour les tables des grands de leur pays, Lysippe put donc, afin de se conformer aux desseins de son patron, s'appliquer à y mêler au caractère grec quelque chose du caractère phénicien.

Maintenant, les Patèques ou idoles des Phéniciens figuraient communément, comme on sait, à la proue de leurs navires, à titre de génies tutélaires, sous la forme de nains ou pygmées, mot qui est, du reste, d'origine phénicienne et qui se retrouve dans le nom du Tyrien Pygmalion. Nous en avons des images dans de nombreux monuments. C'était la figure que l'art phénicien donnait à Adonis, l'époux de la grande déesse syrienne, et sans doute aussi à Melkarth, autre forme du dieu principal. Le même type se retrouve en Égypte, comme le remarque d'abord Champollion, dans les représentations d'un dieu que les égyptologues appelèrent d'abord Khons, qu'aujourd'hui ils appellent plutôt Bès, dieu guerrier, mais souvent aussi mêlé à des scènes de joie, et qu'une

1. Plut., *Vit. Alex.* 24.

2. V. Τεγγρᾶς et Εἰρραφῆς. Voir, dans l'édition de J. Albert, les observations d'Henri Valois et de Selden.

figurine du Musée égyptien du Louvre nous montre dansant. Ce dieu, presque toujours représenté de face, a une tête énorme, un visage assez semblable à celui que les Grecs donnèrent aux Gorgones, qui en furent probablement une variante[1], la langue également tirée et pendante, une barbe épaisse, régulièrement frisée, des jambes courtes et arquées, dernier trait par lequel il ressemble, comme Hérodote le dit des Patèques, à Phtah, le dieu enfant et même embryon de la plus vieille Égypte, et que peut-être on figurait ainsi, pour le dire en passant, afin d'indiquer l'idée que la divinité était toujours jeune comme au temps de la naissance et même de la gestation. Et c'est une supposition à l'appui de laquelle pourrait être allégué ce fait que l'on rencontre, comme l'a remarqué Raoul Rochette, des images de Bès où il porte la tresse de cheveux qui, dans le langage figuratif des Egyptiens, était un symbole de l'enfance[2].

Ce dieu, qui, à ces circonstances près, présente un caractère très différent de tous les dieux de l'Égypte, les Égyptiens eux-mêmes rapportaient son origine à un pays étranger, à savoir à l'Arabie du Nord, ce qui nous porte tout près de la Syrie. Et sans doute il en faut chercher plus haut encore le prototype. Avec sa barbe frisée et sa haute et large coiffure, on le retrouve, ainsi que l'a fait observer M. Sayce, dans le grand dieu de l'Assyrie qu'on désigne, en attendant qu'on puisse déchiffrer son véritable nom, par le nom d'Isdhubar, et qu'on voit représenté sur des monuments ninivites en vainqueur d'un lion. Et enfin peut-être pourrait-on chercher son origine en des contrées plus éloignées encore de l'Égypte. Car l'Hercule assyrien et phénicien se distingue, entre autres traits, par des sourcils fortement saillants à partir du haut du nez, qui se retrouvent tout semblables dans une statuette chaldéenne en bronze, du Musée du Louvre, représentant le vent pernicieux du sud-ouest, mais qui surtout caractérisent nombre d'idoles de la haute Asie. Et de cette seule remarque, à laquelle on peut ajouter cette autre que la statuette dont il s'agit, aussi bien que ces idoles, n'a point la barbe qui ne manque guère aux dieux assyriens, il semble qu'on peut induire sans témérité que l'Hercule de l'Assyrie, de la Phénicie

1. Voir, sur Bès, les recherches de R. Rochette, de Mariette, de MM. Husson et Heuzey.

2. Raoul Rochette, *Mém. sur l'Hercule assyrien*, etc., p. 351.

et de l'Égypte, ancêtre de celui de la Grèce, était venu des pays lointains où les anciens plaçaient les populations diverses qu'ils englobaient sous la dénomination générale de Scythiques.

Il est à remarquer que l'Hercule asiatique et égyptien n'est pas seulement représenté ainsi que l'Hercule grec, comme triomphant d'un lion, mais comme étant lui-même de nature léonine. Sur un scarabée grec, mais d'un travail archaïque rapproché du style de l'Asie[1], la partie postérieure de son corps est celle d'un lion. Sur tous les monuments soit phéniciens, soit égyptiens, sa langue pendante rappelle la manière dont on figurait le lion dans les ouvrages d'ancien style, et ses oreilles rondes et garnies à l'intérieur de poils rudes et droits sont les oreilles du lion tel que le représentèrent toujours les artistes de l'Asie et de l'Égypte. C'est du reste une grande loi de la mythologie qu'on s'y figure les dieux comme domptant, puis comme ayant pour suivants et serviteurs les êtres sauvages qui furent leurs premières formes, et dont ils se sont plus ou moins dégagés.

L'art asiatique, avec son génie plus symbolique et suggestif que représentatif, et c'est un trait qui le distingue profondément de l'art grec, donnait ordinairement des ailes à ses dieux, pour ajouter à l'expression de leur puissance. L'art grec remplaça ces ailes par l'alliance, dans les membres, de la légèreté avec la force.

Le dieu Bès porte presque toujours une coiffure faite de plumes dressées; sur un monument égyptien de la XVIII[e] dynastie, des chevaux portent sur la tête, comme ornement, une tête de lion surmontée d'une plume. Ce monument explique, ce semble, la coiffure de Bès. On peut du moins supposer avec assez de vraisemblance que la plume sur la tête d'un lion sert à le désigner comme un lion ailé, tel que celui qui, dans la vision d'Ézéchiel, sert avec un taureau également ailé, avec un aigle et avec un ange, à porter dans les airs le Tout-Puissant.

On rencontre, d'ailleurs, des images de Bès où il est ailé[2].

Quoi qu'il en soit de cette dernière conjecture, l'Hercule oriental diffère du

1. Id., ibid., p. 362.

2. V. Six, *de Gorgone*, 1884, p. 93.

grec, indépendamment du costume, par ce caractère d'énergique animalité qui le rapproche du lion, et par des formes bizarrement trapues qui, en rappelant le dieu embryon de l'Égypte, font également penser au Silène grec. Le vieux Silène, d'ailleurs, n'est pas sans rappeler par ses formes, comme il arrive souvent à la vieillesse, la nature enfantine. Silène enfin, le principal compagnon de Bacchus, pourrait bien n'en être qu'une sorte de dédoublement rappelant la plus ancienne figure sous laquelle ce dieu fut conçu. Bacchus, en effet, ce dieu des pays barbares de Thrace et de Phrygie, qu'une légende grecque représente venant, sous la forme d'un lion, au secours des Olympiens près de succomber sous l'effort des Géants, Bacchus conquérant de contrées lointaines, ne fut peut-être à l'origine qu'une autre forme, très voisine de celle que revêtit Hercule, du grand dieu de l'Assyrie et de la Phénicie, et il ne serait pas surprenant qu'en des temps éloignés, il eût eu les caractères qui devinrent ensuite ceux du Satyre dont on fit son père nourricier. Sur des monuments très anciens, Bacchus n'a pas seulement une longue barbe, il est, comme Silène, un vieillard.

Les Silènes ne sont, du reste, qu'une variété des Satyres, dont les Grecs ne paraissent pas avoir emprunté simplement le type à l'art asiatique, mais qu'ils surent tirer directement, en remontant à son origine, de l'observation des races scythiques avec lesquelles ils étaient en rapport sur le Pont-Euxin et ailleurs, et qui représentaient pour eux, plus que toute autre race, la barbarie, à laquelle ils opposaient comme supérieure, par sa beauté autant que par ses mœurs plus raffinées et plus douces, la race hellénique. Et les races scythiques du nord et de l'est de l'Asie sont celles où se retrouve le type que j'ai signalé plus haut dans cette idole chaldéenne où j'ai cru trouver les marques de l'origine la plus lointaine qu'on puisse assigner au grand dieu de l'Orient occidental et méridional. Ces rapprochements font penser aux légendes répandues chez les Grecs sur ces mystérieux Hyperboréens que peut-être ils imaginaient comme étant à peine des hommes, et auxquels en même temps ils se plaisaient à attribuer des vertus ainsi qu'une félicité qu'eux-mêmes ils regrettaient de ne plus posséder.

En même temps, en effet, que les Grecs opposaient leur civilisation, comme

très supérieure, à celle des barbares, chez ces barbares néanmoins, parmi lesquels ils rangeaient leurs propres ancêtres (les Pélasges), il leur semblait trouver quelque chose de plus voisin de la condition divine que ne l'était leur propre condition. S'ils les considéraient comme faits pour être leurs esclaves, ils n'en concevaient pas moins l'état primitif, dont la barbarie s'écartait moins que la civilisation, comme un état, meilleur en cela que le leur, d'absolue et sainte indépendance. D'où il arriva peut-être que la coiffure que l'art grec attribuait volontiers à tous les barbares sans distinction, ce *pileus* que tout le monde prenait pendant les Saturnales, où il n'y avait plus de distinction entre les maîtres et les esclaves, devint à Rome et est resté partout jusqu'à nos jours le symbole de la liberté.

C'est à un de ces Centaures qui paraissent avoir été en quelque sorte les aïeux des Satyres, puisque l'on donnait aux Satyres les oreilles et la queue du cheval, c'est à Chiron qu'est confié par Pélée le soin d'élever celui qui sera le modèle des héros. C'est Chiron qui enseigne à Esculape la médecine. C'est Silène, selon la tradition recueillie par Virgile, qui sait le mieux comment a été formé le monde. C'est une Gorgone qui enseigne à Minerve l'art de jouer de la flûte[1]. On ne peut donc s'étonner de voir un artiste grec, au temps où se rencontrèrent et se pénétrèrent le plus intimement les idées des Grecs et celles des Orientaux, ne pas croire trop rabaisser un dieu tel qu'Hercule en mêlant aux formes athlétiques, dans une figure qui le représentait, un peu de cette nature des Centaures, Satyres ou Silènes, qu'on peut appeler la nature barbare.

D'après de semblables traditions, c'est à des êtres sauvages qu'appartient, en somme, la plus profonde sagesse. Homère donne à Chiron l'épithète de très juste. C'est dans le même sens que d'autres auteurs anciens décernent le nom de justes aux Scythes et aux Gètes qui vivaient sans lois, comme dans un état d'innocence où ne se faisait sentir le besoin d'aucune loi. C'était la justice de l'âge d'or, avec laquelle se confondaient la liberté et la félicité, et dont les Bacchanales et les Saturnales, comme dans Israël la fête des Tabernacles, étaient la solennelle célébration.

1. V. Six, *de Gorgone*, p. 93.

L'objet que Lysippe se proposait en créant un Hercule ἐπιτραπέζιος, une coupe à la main, devait être de figurer en un tel personnage l'idée du repos et de la béatitude, étroitement unie à celle de la liberté. Donner à Alcide, en faisant de lui un dieu de la table, quelque chose des formes satyriques, c'était donc suggérer, par le langage de l'art, l'idée de l'heureuse liberté, exempte de toute contrainte et de tous soucis, dont Bacchus et Saturne étaient, comme Bès et, sans doute, comme Melkarth, les génies [1].

Dans une telle combinaison, il s'opérait cette fusion de l'art grec avec l'art asiatique dont j'ai parlé et que j'ai déjà tâché de caractériser dans une notice, publiée il y a quelques années, sur la *Vénus accroupie* trouvée à Vienne, acquise, il y a peu d'années, par le Musée du Louvre, et dans laquelle j'ai cru pouvoir signaler alors une reproduction d'un chef-d'œuvre créé par un artiste bithynien.

L'Asie, comme je l'ai dit plus haut, unissait volontiers à l'idée de la perfection celle de l'abondance ou de la plénitude, sur lesquelles l'art grec voulait plutôt faire dominer la forme, la mesure, l'ordre. L'art grec, en recevant de l'Asie son Uranie au corps épais, l'avait modifiée jusqu'à en faire le type le plus accompli de l'élégance en même temps que de la grâce. A l'époque alexandrine ou hellénistique, on vit se produire, surtout en Syrie et en Égypte, un grand nombre de Vénus, notamment en bronze, où se remarque certaine association de la finesse hellénique, et tout particulièrement athénienne, avec les formes abondantes qu'aima toujours l'Asie. Le même phénomène se montra dans la littérature où, depuis la conquête de l'Asie et de l'Égypte par l'Occident, on vit prendre faveur de plus en plus un style semi-oriental dont une richesse portée jusqu'à l'excès était le trait dominant. L'Hercule ἐπιτραπέζιος offre un phénomène analogue, et il faut y voir une œuvre jusqu'à un certain point gréco-orientale, où le génie hellénique vient redemander à la tradition asiatique quelque chose de cette matérialité exubérante qu'il avait antérieurement soumise à sa loi de haute et sévère pureté.

On pourrait donc appeler l'Hercule ἐπιτραπέζιος soit une sorte de Patèque

1. On mettait sur les places publiques, comme symboles de liberté, des statues de Satyres.

ou de Melkarth hellénisé, soit plus exactement un Hercule grec mêlé du Melkarth phénicien.

Il est vrai que, d'après le témoignage de Pline, Lysippe fit, en général, ses figures plus grêles et plus sèches que n'avaient fait ses devanciers. Mais ses maximes plus larges ne lui en permettaient pas moins, comme des maximes analogues le permirent plus tard au Lysippe moderne, une variété à laquelle ne se prêtaient pas celles d'un Phidias, d'un Polyclète et même d'un Praxitèle. Il y a bien de la différence, dans Michel-Ange, entre les formes très sveltes et presque maigres du Grimpeur de son carton de Pise, de ce carton si célèbre où son talent, selon Benvenuto Cellini, atteignit son apogée, et les formes puissantes de la plupart des personnages du Jugement dernier. Lysippe put parcourir de même, sans déroger aux principes qu'il s'était faits, la distance qui sépare de l'Apoxyoménos et du Jason l'Hercule ἐπιτραπέζιος.

Si ces observations sont fondées, en se servant de l'Hercule ἐπιτραπέζιος comme d'un échantillon pour reconnaître parmi les ouvrages de l'art antique ceux qui peuvent être rapportés à Lysippe, il faut distinguer soigneusement des caractères essentiels qui doivent se retrouver dans tous ces derniers les caractères plus ou moins accidentels et, par suite, variables dont il put marquer telles ou telles figures qui les exigeaient, et particulièrement celles où il convenait, comme dans la statuette qu'il destinait à la table du souverain de l'Occident et de l'Orient, de mêler à l'élégance grecque quelque chose de la surabondance orientale, et de réaliser par l'art plastique cette harmonie que célèbre Horace et que formait avec les flûtes phrygiennes la lyre hellénique :

Canente mixtum tibiis lyrâ carmen
Hâc graecum, illis barbarum.

FÉLIX RAVAISSON.

LE DAVID DE BRONZE DU CHATEAU DE BURY

SCULPTÉ PAR MICHEL-ANGE

(PLANCHE 9.)

Les chefs-d'œuvre de l'art qui ont fait pendant quelque temps l'admiration d'un peuple ne disparaissent jamais complètement. Il est permis d'en évoquer le souvenir à l'aide de documents historiques et souvent d'en recomposer l'image en étudiant l'influence pittoresque que ces mêmes chefs-d'œuvre ont exercée autour d'eux. C'est ainsi que tant d'ouvrages des sculpteurs grecs de la grande époque, quoique perdus pour toujours, revivent non seulement dans le texte des écrivains de l'antiquité mais encore dans les copies ou les imitations qu'ils ont inspirées. Le même fait s'est reproduit pendant les temps modernes.

Tout le monde connaît la célèbre statue de David, longtemps exposée à Florence sur la place de la Seigneurie, conservée aujourd'hui à l'Académie des Beaux-Arts de cette ville et qui, commencée par Agostino di Duccio, fut terminée par Michel-Ange. Grâce à Dieu, on possède encore l'original. Mais, le *David* de marbre eût-il disparu, nous n'en connaîtrions pas moins bien, dans tous ses détails, la composition originale. De nombreuses copies et imitations seraient là pour nous renseigner. Un des plus importants documents à signaler serait la charmante réduction en bronze du chef-d'œuvre florentin achetée en 1864 à la vente de M. Piot[1] par M. Thiers et conservée aujourd'hui au Musée du Louvre.

1. *Catalogue des objets d'art et antiquités*, etc., avril 1864, p. 8 et 9, n° 19. Hauteur 0m 40.

Si le *David* de marbre de la Place de la Seigneurie nous a été transmis intégralement original et copies, il n'en est pas de même d'un autre *David* de bronze exécuté à la même époque, c'est-à-dire de 1502 à 1508, par Michel-Ange. Cette sculpture, commandée par Soderini et destinée d'abord au maréchal de Gié, fut offerte par la République florentine à Florimond Robertet et décora pendant un siècle et demi le château de Bury en France. Transportée ensuite au château de Villeroy, elle s'y trouvait encore à la fin du XVIII[e] siècle[1]. Elle est aujourd'hui perdue. Mais son souvenir a été évoqué dans un mémoire excellent, publié par M. Reiset en 1853 sous ce titre : *Un bronze de Michel-Ange*[2], et M. de Montaiglon a étudié à plusieurs reprises, dans le *Bulletin des Antiquaires de France*[3] et dans la *Gazette des Beaux-Arts*[4], l'histoire de cette statue. Le sujet a donc été traité déjà deux fois de main de maître. Il ne reste plus qu'à rechercher une image plastique du chef-d'œuvre disparu. C'est ce que nous allons tenter.

M. Charles Pulszky, député au Parlement hongrois et conservateur du musée de peinture de Pesth, possède une statuette de bronze acquise, il y a une douzaine d'années, par lui, à Florence, lorsqu'au sortir de l'Université il faisait en Italie un de ses premiers voyages d'études. Cette statuette, dont le choix fait le plus grand honneur au goût exercé et au savoir de M. Pulszky, me paraît destinée à nous transmettre le type du *David* que nous poursuivons. Grâce à l'obligeance de son propriétaire, nous avons pu communiquer ce petit monument à la Société des Antiquaires de France le 24 décembre 1884, et il nous a été permis de le reproduire dans la planche 9 de la *Gazette archéologique*. Telle devait être, suivant nous, l'attitude générale du *David* de bronze, *col Golia sotto*, dont parle Condivi.

Sans doute, le lecteur sera frappé tout d'abord, comme nous l'avons été nous-même, de l'analogie que cette figure présente, dans sa pose d'en-

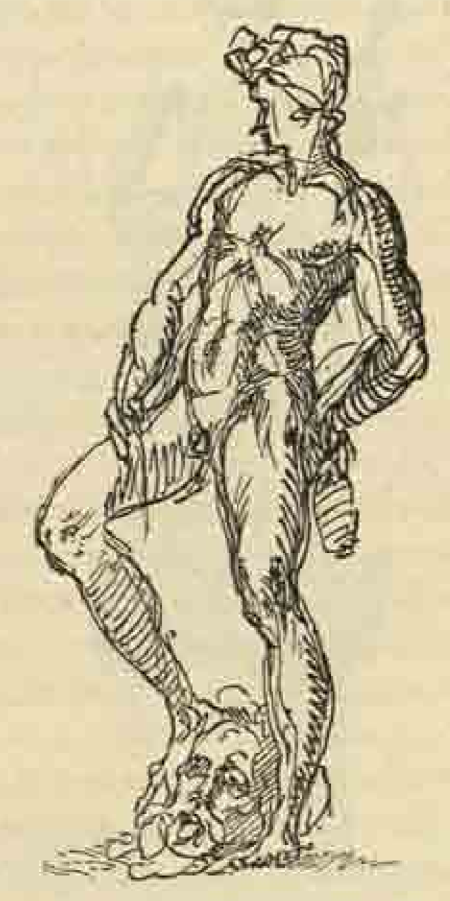
1. On lit dans le *Voyage pittoresque aux environs de Paris*, par d'Argenville, 1768, p. 251, à propos de la description du château de Villeroy : « Une belle allée vous conduit à une demi-lune où est élevée une colonne antique de marbre blanc veiné, dont les volutes du chapiteau sont formés par quatre cornes de bélier. Cette colonne porte une figure de bronze d'un homme tenant un ceste. » C'est bien probablement le *David* que d'Argenville n'aura pas reconnu.

2. Paru d'abord dans l'*Athenæum français* de 1853 et ensuite tiré à part.

3. Année 1874, p. 87.

4. Janvier 1876, tome XIII, 2[e] période.

semble, d'une part, avec la statue colossale du *David* de Florence ou plutôt avec sa réduction en bronze faisant partie du Cabinet Thiers et, d'autre part, avec le dessin de Michel-Ange que possède le Musée du Louvre. La seule différence entre les deux sculptures consiste dans la position du bras gauche qui, relevé vers l'épaule dans le bronze du Cabinet Thiers, s'appuye sur la hanche dans le



FAC-SIMILE DU DESSIN DE MICHEL-ANGE
(Musée du Louvre).

bronze du Cabinet Pulszky, et dans le mouvement de la jambe gauche qui, sur cette dernière statuette, est un peu plus accentué en avant. Mais nous savons déjà que les proportions du bloc de marbre, par suite de l'état où celui-ci se trouvait quand il fut livré à l'artiste, avaient entravé le développement de la pensée de Michel-Ange dans l'exécution du *David* de Florence.

La parenté de la figurine de Pesth avec le bronze de la collection Thiers et avec le dessin du Louvre serait donc assez évidente par elle-même pour être jugée capable de nous renseigner sur l'attitude du *David* du château de Bury.



DAVID, FIGURE DE MARBRE,
Actuellement dans le jardin du Luxembourg, à Paris.

Ce n'est, je dois en convenir, qu'une hypothèse, mais cette hypothèse reçoit à mes yeux, de certains faits, une véritable confirmation.

Si petite qu'elle apparaisse sur les deux planches des *Plus excellents bastiments de France* représentant la cour du château de Bury, la figure du *David* est reconnaissable dans ses lignes principales sous le crayon de Ducerceau. Or

la silhouette de la statue est, en somme, conforme à l'attitude du bronze de Pesth. Ce qui domine, c'est la saillie du genou. D'un autre côté, il serait bien étonnant qu'une figure aussi célèbre que celle de Michel-Ange eût brillé pendant plus de deux siècles dans notre pays sans inspirer quelque imitateur. Une haute colonne, comme celle de Bury et celle de Villeroy, dressée actuellement dans le parterre gauche du jardin du Luxembourg, supporte une statue en marbre, grandeur de petite nature, représentant David le pied sur la tête de Goliath. L'œuvre est encore assez fine et d'un modelé assez nerveux pour pouvoir être attribuée à l'école de la Renaissance. L'attitude générale est précisément celle du bronze de Pesth, avec cette dissemblance que le pied gauche est appuyé sur la tête du géant, comme dans le dessin du Louvre, et qu'une draperie, support devenu nécessaire dans la figure traduite en marbre, vient fortifier la jambe gauche et modifier la position du bras et de la main du même côté [1]. Je serais donc tenté de voir dans le marbre du Luxembourg [2] une sorte d'écho affaibli et modifié de la figure de bronze jadis conservée à Bury et à Villeroy.

Notons enfin que les indications sur la composition de la statue originale que nous prétendons tirer de la figurine examinée en ce moment ne sont pas démenties par le modèle de cire conservé à Londres, au Musée de Kensington; ce modèle ou plutôt cette maquette est attribuée à Michel-Ange et provient de la collection Gherardini [3]. Dans la cire de Londres, la tête de Goliath est également posée sur le sol. Les bras ont malheureusement disparu. Cependant, cette mutilation ne peut pas nous empêcher de constater, comme l'a fait M. Robinson, que l'attitude du torse dans la maquette de cire est celle des colosses de Castor et Pollux du Quirinal, à Rome. Or cette attitude correspond suffisamment encore à celle du bronze de M. Pulszky.

Une objection, qui m'a longtemps arrêté, pourrait être tirée du caractère de cette sculpture. La statuette de Pesth rappelle plutôt par sa composition le style

1. Le mouvement du bras droit n'est pas sensiblement différent de celui qu'on remarque dans la statuette de Pesth. Sur la figurine de M. Pulszky, la position originelle du bras droit, dont la main manque, a été légèrement altérée. Ce bras a été rapproché du corps.

2. La photographie de ce marbre m'a été obligeamment communiquée par M. Molinier.

3. Robinson, *Italian sculpture of the middle ages and period of the revival of art*, n° 4106, p. 137.

des maîtres du xve siècle que celui de Michel-Ange dans ses œuvres les plus connues. En outre, il est certain que le torse et surtout le ventre du *David* ne sont pas traités avec la science anatomique qu'on est habitué à rencontrer dans les ouvrages de Buonarroti.

Remarquons d'abord que, jusqu'à présent, il n'a pas été question d'attribuer nommément à un artiste déterminé l'exécution elle-même de la statuette. Ensuite il y a des présomptions très graves pour que, dans sa composition générale, le *David* de bronze destiné au maréchal de Gié fut conçu, quel qu'en dût être l'auteur, dans le goût de l'art du xve siècle. Le maréchal ayant conservé un souvenir ineffaçable du *David* de Donatello, en avait sollicité la reproduction dès l'année 1501 en cherchant à se faire donner « una fighura di bronzo, d'uno Davitte chome quello chè nella chorte della Signoria[1]. » Or ici l'analogie d'inspiration entre ce *David* et celui de Donatello est incontestable. De plus, en cette même année 1501, Michel-Ange n'avait pas encore complètement rompu avec les traditions de la première Renaissance italienne. Il était encore soumis aux inspirations qui lui dictèrent le San Giovannino de Pise, aujourd'hui à Berlin, et la Madone de la Fièvre. Ce qui, suivant nous, lui appartiendrait en propre dans la composition du groupe, ce serait la complète nudité du héros à qui tous ses prédécesseurs ont toujours laissé quelques traces de costume militaire, ne fut-ce que dans la chaussure.

Un autre trait caractéristique vient encore appuyer notre proposition. Le type consacré du xve siècle, si calme dans ses lignes perpendiculaires, a subi une modification dans le sens du mouvement et de la couleur. La jambe gauche est vivement portée en avant. On sait que ce geste de la jambe était une habitude et comme une manie inconsciente de la composition de Michel-Ange. Sans même parler de la posture des *Esclaves* du tombeau de Jules II, déjà le *Saint-Jean*, le *Bacchus* et l'*Apollino* affectaient, dans la disposition des jambes, la même particularité. Même geste de la tête et de la jambe dans le *Génie de la Victoire* du Bargello, dans le dessin de la même figure, à la Casa Buonarroti[2], et dans le *Saint-Mathieu* de l'Académie des beaux-arts de Florence. Il y a

1. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti*, t. II, p. 52. *Lettre* du 22 juin 1501.

2. Ce dessin est gravé dans la *Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1876, p. 77.

plus ; dans le croquis du *David* conservé au Louvre, le trait saillant est justement ce genou relevé jusqu'à l'exagération. C'est ainsi que dessine précisément un artiste qui veut souligner pour lui-même ou qui traduit pour les autres la



SAINT JEAN-BAPTISTE.
Figure de marbre par Michel-Ange.
(Musée de Berlin.)

principale intention de sa pensée. La chose n'a pas échappé à la clairvoyance de Mariette qui posséda le dessin du Louvre et qui a dit dans une édition de la

Vie de Michel-Ange, par Condivi, publiée par Gori en 1746 : « J'ai le dessin ou première pensée que Michel-Ange a faite pour cette admirable statue. Dans ce dessin, David a sous le pied droit la tête de Goliath, ce qui lui fait lever la jambe et par conséquent avancer le genou; mais il y a apparence que Michel-Ange a été obligé d'abandonner cette idée qui paraît plus heureuse que celle qui l'a suivie, par les défauts ou manque de marbre[1]. »

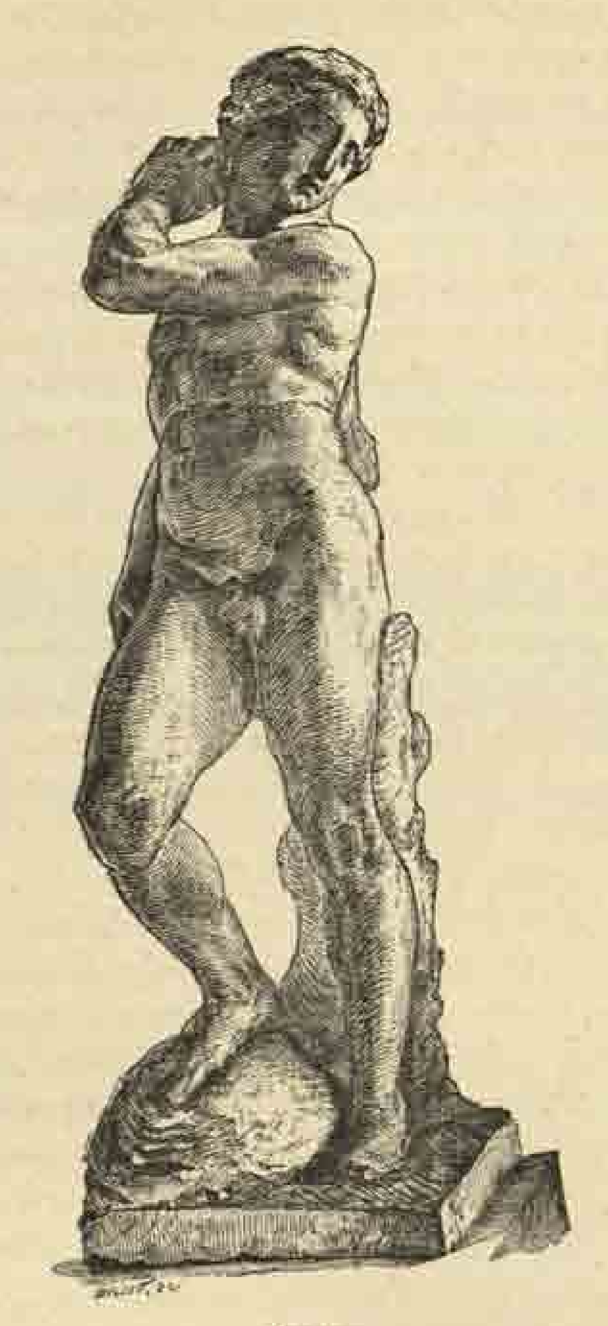
Enfin la tête du *David* de Pesth n'est pas inspirée par le type réaliste de l'école du xve siècle. Elle se rapproche, au contraire, par son impersonnalité, du type idéal consacré par Michel-Ange, employé déjà par lui dans la statue d'Adonis et plus tard conservé dans plusieurs de ses œuvres, notamment dans l'*Apollino* et dans le Julien de Médicis, etc.

N'oublions pas de signaler une circonstance très importante. Bien que coulée certainement sur un modèle de cire, la statuette examinée par nous n'est pas, à proprement parler, une esquisse, le premier jet de la pensée d'un artiste dans le feu de la composition. C'est une figurine reproduisant avec aisance et liberté un sujet longuement médité et parfaitement arrêté. Les mains[2] ou du moins la seule des deux mains qui existe actuellement, la tête, la chevelure sont terminées. Ce n'est pas ainsi qu'on traite une maquette, une première pensée. Rien ne sent l'improvisation. Notre figurine serait tout au plus un modèle ou plutôt la réduction d'un modèle poussé assez loin. J'ai donc le droit de la considérer non comme le point de départ d'une composition qui se développera, mais, au contraire, comme le résumé d'une composition qui a été déjà exécutée d'une manière plus ou moins définitive.

Rien de plus facile à justifier alors que l'existence d'une réduction d'après le *David* de bronze de Michel-Ange ou d'après une des maquettes qui précédèrent son exécution. Nous savons déjà par Condivi et par les documents de Gaye que l'auteur, distrait par d'autres travaux et retenu à Rome, ne put pas terminer lui-même son œuvre dont la préparation dura de 1502 à 1508. L'artiste chargé

1. *Abecedario* de Mariette, t. I, p. 216 et 217.

2. La main qui a disparu n'existait déjà plus quand la fonte a été faite. Ce bras mutilé qui, actuellement, est encore séparé du corps par un intervalle insignifiant, devait certainement, dans la cire originale, s'en écarter davantage et se porter peut-être plus en avant. Il a été rapproché du torse par un accident ou par une pression exercée sur le modèle lorsque celui-ci était encore en cire.



L'APOLLINO

Figure de marbre par Michel-Ange.

(Musée du Bargello, à Florence.)

de réparer le bronze[1] de Michel-Ange peut très bien en avoir sculpté une réduction. Cet artiste, reconnu aujourd'hui pour être Benedetto da Rovezzano[2], appartenait encore par son éducation à l'école du XVe siècle et cela expliquerait le caractère de l'exécution qui semble plus ancienne, tandis que l'esprit de la composition appartient déjà aux temps nouveaux.

En résumé, estimant que des rapports indiscutables existent entre la statuette du cabinet de M. Pulszky et les documents graphiques ou historiques qui nous sont parvenus sur la fameuse figure du château de Bury, nous proposons de voir dans le petit bronze conservé à Pesth une image de la sculpture perdue de Michel-Ange, longtemps possédée par notre pays.

Louis COURAJOD.

1. Voyez la lettre de P. Soderini en date du 14 octobre 1508 : « ..... Il David si fa rinettare et con difficultà si è trovato chi sappi finirlo. »

2. On lit dans la dernière édition de Vasari donnée par M. Gaetano Milanesi, t. VII, p. 352 : « 1509, 3 gennaio (stile fio. 1508). — Adì 3 gennaio 1508. — A Michelagnolo Buonarroti, sculpture, e, per decto Michelagnolo, a Benedecto di Bartholomeo (Benedetto da Rovezzano), sculptore, fiorini dieci larghi in oro, a buon conto, del David gettato per decto Michelagnolo, e finito per detto Benedetto fior. 10. »

BAS-RELIEF EN STUC TROUVÉ A LA FARNÉSINE

(PLANCHE 10.)

En publiant dans la *Gazette* de curieuses peintures de style grec trouvées à la Farnésine, François Lenormant rappelait à quelles importantes découvertes ont donné lieu les travaux exécutés à Rome depuis 1878, pour la construction des quais du Tibre[1]. On sait que les excavations faites dans la région du Transtévère, entre le Ponte-Sisto et le couvent de S. Giacomo in Settimiana, ont entamé les jardins de la Farnésine, et mis au jour les ruines d'une riche maison romaine datant, suivant toute vraisemblance, des premières années de l'Empire. Les murs étaient décorés de peintures qui semblent appartenir à la même période que celles de la maison dite de Livie au Palatin, et parmi lesquelles on remarque surtout une longue frise, représentant des scènes empruntées à la vie quotidienne[2]. La décoration était complétée par des bas-reliefs en stuc, au moins dans l'une des pièces, où ces reliefs recouvraient le cintre d'un plafond en forme d'arc de voûte surbaissé[3]. La beauté de ces stucs n'avait pas échappé à l'attention de François Lenormant, au cours de son dernier voyage à Rome; il se proposait sans doute de les décrire ici même, car la planche qui accompagne cette notice avait été exécutée par ses soins. M. de Lasteyrie a bien voulu me la communiquer et me confier le soin d'en écrire le commentaire.

Bien que le relief soit fort endommagé, ce qui en reste permet de rétablir les lignes essentielles de la composition. Les personnages principaux sont deux

1. *Gazette archéologique*, 1883, pl. XV-XVI. Cf. R. Lanciani, dans les *Notizie degli Scavi di Antichità*, 1880, p. 127, et pl. IV.

2. Cette frise a été étudiée, sinon complètement expliquée, par M. Hülsen, *Annali dell' Inst.*, 1882, p. 309-314, et *Monum. inediti*, vol. XI, pl. XLV-XLVIII. Cf. Mau, *Annali*, 1882, p. 301-308.

3. *Notizie degli Scavi*, p. 138.

jeunes gens qui se font face. Celui de droite porte la tunique à manches dont l'usage commençait à se répandre dans les premières années de l'Empire; il tient la main droite élevée, avec l'index étendu. Son compagnon, qui semble vêtu d'une tunique et d'un manteau, porte vivement en avant la main droite, dont l'index est rapproché du pouce, tandis qu'il semble laisser négligemment aller la main gauche. Chacun d'eux paraît d'ailleurs prêter grande attention aux gestes de son vis-à-vis. La dernière figure est celle d'un homme d'âge mûr, appuyé sur un bâton et tenant une épée avec son baudrier. Le corps penché en avant et le menton reposant sur la main, il suit des yeux, en souriant, une scène qui sollicite sa curiosité et son intérêt. La lacune considérable qu'offre le bas-relief ne nous permet pas de dire avec certitude si les deux jeunes gens sont debout ou assis; toutefois la seconde hypothèse paraîtra vraisemblable, si l'on considère les proportions des personnages et le niveau du sol : l'espace serait insuffisant pour y tracer des figures debout, avec les proportions normales.

Quel est le sens de la scène représentée par l'artiste? L'état de mutilation du relief ne permet malheureusement que de proposer des conjectures. Est-ce un simple dialogue? Ou bien, en tenant compte des gestes des deux personnages principaux et de l'importance qui semble attribuée aux mouvements des mains, faut-il reconnaître ici le jeu que les Romains désignaient par les mots *micare digitis*, et qui est encore usité en Italie sous le nom de *alla morra* ou *al tocco?* Je crois que cette dernière interprétation est fort plausible. On sait, en effet, en quoi consiste le jeu de la *morra* : les deux joueurs abaissent rapidement et en même temps la main droite, en étendant un certain nombre de doigts, et chacun d'eux dit un chiffre; si ce chiffre est égal au total des doigts étendus, la partie est gagnée[1]. Les monuments figurés montrent que ce jeu n'était pas moins populaire dans l'antiquité que de nos jours; il est représenté sur des peintures de vases qui ont été étudiées à plusieurs reprises[2], et qui offrent certaines analogies avec notre bas-relief.

1. Voir Guhl et Koner, *La Vie antique*, trad. Trawinski, t. I, p. 389.

2. O. Jahn, *Giocatrici a morra*, *Annali dell' Inst.*, 1866, p. 326-329, et *Tav. d'ag.*, U-V. — Cf. Heydemann, *Das Morraspiel*, *Archäol. Zeitung*, 1872, p. 151 et suivantes, et pl. LVI.

Les joueurs sont tantôt des Eros, tantôt des femmes ou des jeunes gens ; ils sont assis, et le plus souvent chacun d'eux tient de la main gauche l'extrémité d'un bâton, comme pour empêcher que les mouvements de cette main viennent troubler le jeu. Sur une hydrie publiée par Otto Jahn[1], une femme placée derrière deux joueuses de *morra*, tient une couronne qui paraît être l'enjeu de la partie. Il est à remarquer que, dans quelques-unes de ces peintures de vases, la position des mains est celle qu'on observe sur le bas-relief de la Farnésine[2] ; l'un des joueurs a déjà abaissé la main droite, tandis que son adversaire la tient élevée. Est-ce une variante du jeu qu'expliquerait un texte de Varron, d'après lequel, dans certains cas, le jeu pouvait consister seulement à deviner le chiffre des doigts ouverts par l'adversaire[3] ? Il semble peu probable que l'artiste ait poussé jusqu'à un tel point le souci de l'exactitude dans une œuvre purement décorative ; le sens de la scène devait être assez clair pour permettre une certaine liberté dans les détails.

Si le sujet paraît emprunté à la vie ordinaire, la scène est composée comme une scène d'idylle ; le type un peu rustique du troisième personnage, son attitude, que prennent encore aujourd'hui si souvent les bergers de la campagne romaine, ne démentent pas ce caractère. Le modeleur s'est-il inspiré des scènes pastorales que l'influence alexandrine avait mises à la mode au temps d'Auguste, dans l'art comme dans la poésie ? Les deux joueurs de *morra* sont-ils des bergers de bucolique, préludant à quelque lutte poétique ou musicale, et laissant au hasard du jeu le soin de désigner celui qui devra commencer le premier ? Enfin le personnage qui tient l'épée est-il l'arbitre ? Nous serions tenté de le croire. Un poète latin, qui continue au IIIe siècle la tradition de la poésie bucolique, Calpurnius, met en scène deux bergers prêts à lutter pour le prix du chant ; celui qu'ils ont choisi pour arbitre les engage à jouer à la *morra* pour décider de l'ordre des chants alternés :

Et nunc, alternos magis ut distinguere cantus
Possitis, ter quisque manus jactate micantes[4].

1. *Annali*, 1866, *Tav. d'ag.*, U.
2. Voir *Arch. Zeitung*, 1872, pl. LVI, 1.
3. « Mirandum erit cum Graeco, utrum ego illius numerum, an ille meum sequatur. » Varron, dans Nonius, p. 347, 26.
4. Ecl. II, 25.

C'est une scène analogue que le modeleur peut avoir reproduite dans le bas-relief de la Farnésine.

Le sujet figuré n'est pas seul digne d'attention. Le style est d'une grande élégance et dénote des qualités d'exécution qui ne sont pas celles d'un simple ornemaniste. On s'étonne de trouver, dans un tableau purement décoratif, des nuances d'expression soulignées d'une touche aussi spirituelle; rien de plus vivant que la tête du personnage qui, le cou tendu, le visage souriant, suit avec une attention naïve les péripéties de la partie de *morra*. Les têtes des joueurs ne sont pas moins remarquables; elles sont modelées avec une franchise et une liberté qui étonnent au premier coup d'œil et donnent au relief comme un accent moderne. Ce n'est pas d'ailleurs la seule surprise que nous aient ménagée les fouilles de la Farnésine. On connaît le charmant buste de femme qui est peut-être celui de Minatia Polla, et que les fouilles de 1880 ont mis au jour non loin de la maison romaine, dans une des chambres du tombeau de C. Sulpicius Platorinus [1]; il offre une délicatesse de modelé qui, suivant la remarque de M. Rayet, rappelle la manière de nos sculpteurs du XVIII[e] siècle. Il est curieux de retrouver ici les mêmes analogies, qui s'accusent surtout, dans les têtes des jeunes gens, par un sentiment très vif de la grâce et du mouvement. Faut-il attribuer à un artiste grec cette œuvre élégante, qui peut soutenir la comparaison avec les beaux stucs des Thermes de Titus? Nous inclinons à le faire, et cette supposition est d'autant plus fondée que les peintures sur fond blanc trouvées au même endroit nous ont montré un style et des procédés techniques dont l'origine hellénique n'est pas douteuse.

MAX. COLLIGNON.

1. Voir la notice consacrée à ce buste par M. Rayet, dans ses *Monuments de l'Art antique* : *Buste en marbre trouvé près de la Farnésine*, livraison II.

VÉNUS GÉNITRIX

(Planche 11.)

La charmante figurine de bronze, reproduite au moyen de l'héliogravure dans notre pl. 11 a été trouvée en Asie-Mineure. Elle appartient aujourd'hui à M. de Laredorte qui a eu l'obligeance de nous accorder la permission de la publier dans la *Gazette archéologique*, faveur dont nous nous empressons de le remercier ici.

Cette figurine représente *Vénus Génitrix* telle qu'on la voit au revers de quelques monnaies romaines de l'époque impériale, entre autres au revers de celles de l'impératrice Sabine[1]. La déesse est représentée debout; de la main droite elle relève un pan de son péplos et, de la gauche, elle tient une pomme; un diadème orne sa tête, comme on peut le voir dans la planche où la figurine de bronze est reproduite sous deux aspects, de la grandeur exacte de l'original.

On a publié dans le *Bulletin de correspondance hellénique*[2] une figurine de terre cuite qui a été trouvée par MM. Pottier et Salomon Reinach, dans leurs fouilles faites à Myrina en Éolide. Cette figurine représente la déesse exactement dans la même pose que celle de la figurine de bronze. Le style annonce une œuvre du IIIe siècle avant notre ère. Elle est aujourd'hui au Musée du Louvre qui en a fait l'acquisition.

On a cru pendant longtemps, d'après un passage de Pline[3], que le type de la *Vénus Génitrix* avait été inventé par un sculpteur du nom d'Arcésilas qui vivait un siècle environ avant J.-C. Mais le type est tout à fait grec et certainement plus ancien. Le surnom de *Génitrix* était donné à Vénus comme ayant été l'aïeule des Énéades dont Jules César avait la prétention de descendre, et on citait les vers de Lucrèce[4] :

> *Æneadum genetrix, hominum divomque voluptas,*
> *Alma Venus.....*

1. Cohen, *Monnaies impériales*, t. II, p. 258, nº 24.
2. T. VI, 1882, pl. XVIII.
3. *Hist. nat.*, XXXV, 12, 45.
4. *De rerum natura*, I, 1, seq.

M. Reinach a fait observer, en étudiant les sculptures du temple de Jupiter à Olympie, attribuées à Alcamène, qu'il existait une ressemblance frappante entre la tête de Deidamie, représentée dans un des frontons, et celle de la statue de *Vénus Génitrix*, conservée au Musée du Louvre[1]. Le caractère archaïque de cette tête a été remarqué souvent, et on a même prétendu que, dans l'origine, cette tête n'appartenait pas à la statue et y avait été rajustée plus tard. M. Reinach[2] fait remarquer que le même caractère se retrouve dans la figurine de terre cuite trouvée à Myrina, dont je viens de parler, et il propose de reconnaître dans la *Vénus Génitrix* une réplique de l'*Aphrodite aux Jardins* d'Alcamène. L'opinion de M. Reinach est partagée par Mme Lucy Mitchell[3]; il est bon d'ajouter que c'est d'une manière complétement indépendante, car Mme Lucy Mitchell n'avait aucune connaissance de ce qu'avait imprimé M. Reinach.

D'autre part, M. Curtius[4] propose de reconnaître dans la *Vénus Génitrix* une réplique de la *Venus velata specie*, que Praxitèle avait faite pour les habitants de Cos, et que Pline[5] appelle *severam ac pudicam*, en opposition à la *Vénus nue* qu'il avait faite pour les Cnidiens. Cette opinion de M. Curtius a été adoptée par M. Baumeister[6].

Maintenant M. Reinach me fait savoir qu'il est décidé à abandonner son opinion pour se ranger à celle de M. Curtius (et je crois qu'il a parfaitement raison), ajoutant que la nécropole de Myrina a fourni au moins vingt répliques de l'*Aphrodite de Cnide* de Praxitèle et une de son *Eros*, tandis qu'aucune des terres cuites jusqu'ici découvertes ne paraît avoir été inspirée par l'école de Phidias. Il est donc naturel de penser qu'il a dû exister dans la fabrique de Myrina des copies des deux Vénus de Praxitèle, de celle de Cos comme de celle de Cnide.

J. DE WITTE.

1. Clarac, *Musée de sculpture antique et moderne*, pl. 339, nº 1449. — On connaît plusieurs autres statues de *Vénus Génitrix*. Voyez Clarac, *l. cit.*, pl. 592, nº 1288, pl. 592, nº 1289. La première de ces statues est à Florence, la seconde à Rome.

2. *Manuel de philologie classique*, t. II, p. 94, Paris, 1884.

3. *A history of ancient sculpture*, p. 320, New-York, 1883.

4. *Philologische Wochenschrift*, 1882, p. 669, dans un compte rendu de la séance du 2 mai de la Société archéologique de Berlin.

5. *Hist. nat.*, XXXVI, 5, 4.

6. *Denkmäler der klassischen Alterthums*, p. 91, 1884.

LE TOMBEAU DES DUCS D'ORLÉANS

A SAINT-DENIS.

(PLANCHE 12.)

Au mois d'août 1502, un secrétaire du roi Louis XII, Jean Hervod, alors de passage à Gênes, commanda, au nom de son maître, à quatre sculpteurs italiens, un tombeau de grandes dimensions. Le texte de l'intéressant document qui nous apprend ce fait a été publié en entier par Alizeri[1]; il nous suffira donc d'en donner la substance.

Michele d' Aria de Pello di maestro Beltramo, Girolamo de Viscardo di maestro Paolo, Donato di Battista Benti et Benedetto di Bartolommeo, Florentins, s'engagent à exécuter en marbre un tombeau conforme au dessin qui se trouve entre les mains du secrétaire du roi[2]. Le monument devra avoir dix palmes de longueur, huit palmes et demie de largeur et six de hauteur, y compris les deux figures couchées, l'une d'homme, l'autre de femme, qui devront le couronner. A côté de ces deux dernières figures et plus bas, seront couchées deux autres statues d'hommes; toutes quatre auront environ sept palmes de longueur. Vingt-deux statuettes de saints, placées dans des niches, entoureront le monument : douze sur les flancs, dix aux extrémités. Toutes les figures seront en marbre blanc bien travaillé, mais la dalle où sera gravée une inscription et sur laquelles les statues seront couchées sera de marbre noir. L'ouvrage devra être prêt dans quinze mois, à partir de la Saint-Michel, et sera embarqué pour Rouen ou Marseille, selon les ordres du roi. Deux des sculpteurs accompagneront le monument à Paris, moyennant un salaire de douze écus par mois, l'y monteront et pour leur retour recevront vingt écus,

1. *Notizie dei professori del disegno in Liguria*, tom. IV, p. 288 et s.

2. « Sub forma seu modello unius papiree sepulture existentis penes prefatum.... »

Le prix de tout le travail est fixé à sept cents écus, payables à différents termes.

Parmi les artistes mentionnés dans ce document, les deux premiers n'ont guère qu'une réputation locale. Michele d'Aria, ainsi appelé du nom de son village natal[1], fut néanmoins un des sculpteurs les plus connus de Gênes pendant la seconde moitié du xve siècle. A partir de 1466, on le voit exécuter des statues ou des tombeaux en collaboration avec d'autres maîtres génois[2]. C'est aussi en sa compagnie que nous voyons apparaître pour la première fois, en 1497, Girolamo Viscardo, de Laveno[3], sculpteur dont la carrière fut assez courte puisqu'on le perd de vue après 1522.

Les deux maîtres florentins cités dans le contrat publié par Alizeri occupent une place bien autrement distinguée dans l'histoire de l'art. Le premier, Donato di Battista di Matteo Benti[4], né en 1470, a surtout travaillé à Pietrasanta où l'on voit encore aujourd'hui quelques sculptures de sa main. C'est à lui que sont adressées plusieurs lettres de Michel-Ange, dans lesquelles il le charge de surveiller pour son compte l'extraction de blocs de marbre à Carrare. Le second, Benedetto di Bartolommeo, plus connu sous le nom de Benedetto da Rovezzano[5], est un des plus illustres artistes de la Renaissance. Tous deux venaient de donner, en 1499, la mesure de leur talent dans la *cantoria* de San Stefano de Gênes[6].

Le nom de celui qui commandait un pareil monument, aussi bien que la

1. Dans le val d'Intelvi, près de Côme.

2. Voyez Alizeri, *Ibid.*, tom. IV, p. 181, 185, 188, 189, 190, 194, 197, 207. Les ouvrages les plus importants de Michele sont une statue de Francesco Vivaldi pour le palais de San Giorgio (1466), les statues de Luciano Spinola et de Domenico Pastine pour le palais delle Compere (1473 à 1475); une colonne de bronze et une balustrade ornée de figures d'anges (en collaboration avec Giovanni da Campione) pour la chapelle de Saint-Vincent, à San Domenico (1475); une statue d'Ambrogio di Negro, pour le palais delle Compere (1490); le tombeau et la statue de Bartolommeo Pamelco, évêque d'Accia (1495).

3. Laveno est un petit village sur la route de Varese. Sur Girolamo, voyez Alizeri, *Ibid.*, t. IV, p. 210, 213, 296, 299, 340. En 1497, 1499 et 1501, Michele d'Aria et Girolamo Viscardo reçoivent divers payements pour un tombeau destiné à l'église de San Girolamo di Quarto. De 1504 à 1506, Girolamo travaille avec Matteo Morellio au palais de Lorenzo Cataneo; en 1507, il conclut un traité pour un autel et un tabernacle orné de deux figures en bas-relief, un évêque et un saint; en 1520, il s'engage à exécuter, pour l'église de San Domenico, un bas-relief représentant la Visitation.

4. Voyez Meyer, *Allgemeines Künstlerlexicon*, tome III, p. 558.

5. Meyer, *Ibid.*, t. III, p. 523.

6. Alizeri, *Ibid.*, t. IV, p. 280; et *Guida di Genova*. Depuis 1639, quelques parties de ces sculptures sont placées au dessus de l'entrée de l'église.

renommée de ceux qui devaient l'exécuter étaient, certes, une bonne recommandation pour attirer l'attention des historiens de l'art, en Italie comme en France. Cependant jusqu'ici personne ne s'en est occupé sérieusement. Alizeri, qui le premier a publié ce document, n'essaye pas même d'en rapprocher la teneur d'une œuvre existante; Milanesi[1], qui, dans une note à la vie de Benedetto da Rovezzano, en donne un extrait, a cru reconnaître dans ce monument le tombeau de Charles VIII et conteste à Paganino de Modène la gloire de l'avoir exécuté. C'est là une double erreur : l'attribution du tombeau de Charles VIII à Paganino n'est pas contestable (il portait sa signature); de plus, les gravures que nous en possédons ne concordent nullement avec la description que nous donne le document.

On peut dire que c'est par pur hasard que le rapprochement que nous présentons aujourd'hui n'a pas encore été fait. Avec un document aussi explicite, il était facile de reconnaître un des monuments les plus connus qui existent à Saint-Denis. Nous avons nommé le tombeau que Louis XII fit élever en 1504, à sa famille, à son père et à son oncle, tombeau dont les savants français ont depuis longtemps reconnu l'origine italienne.

C'est bien effectivement, par le travail, une œuvre italienne, mais il est très probable que le dessin, le plan général est dû à un artiste français. Le texte du document n'exclut pas cette hypothèse, bien plus il la rend très vraisemblable, et le tombeau ne s'éloigne que par ses dimensions colossales de la forme des tombeaux français contemporains ou d'une époque antérieure.

Le monument, placé sur un degré, a la forme d'un grand sarcophage de forme quadrangulaire, entouré de vingt-quatre niches terminées par des coquilles. Ces niches sont flanquées de colonnes cannelées surmontées de chapiteaux composites. Les statuettes représentent les douze apôtres et divers saints ou saintes : quatre de ces statues, celles de saint Maurice et de saint Grégoire, de sainte Geneviève et de sainte Catherine, sont modernes. Sur la table de marbre qui couronne ce soubassement sont couchées deux figures d'hommes, étendues sur des tapis richement ornés, des oreillers sous la tête, les mains jointes sur la poitrine, dans l'attitude de la prière. Les

1. Vasari, édition Milanesi, tom. IV, p. 530.

animaux qui se trouvent généralement aux pieds des statues funéraires du Moyen-Age sont ici singulièrement disposés : ils sont posés sur les pieds des défunts. Un porc-épic, symbole de l'ordre qui fut fondé à l'occasion de son baptême, accompagne la figure de Charles, père de Louis XII ; un furet, symbole du droit de chasse, accompagne la figure du jeune comte de Vertus, Philippe. Entre ces deux statues s'élève un sarcophage dont le couvercle porte les figures couchées de Louis, duc d'Orléans, et de sa femme, Valentine de Milan. Ces deux gisants sont de même style et de même travail que les deux autres statues couchées.

Ces sculptures n'ont pas, au point de vue de l'art, un très grand intérêt. L'expression des figures est froide et lourde, le modelé du corps est peu accentué, les plis des vêtements, symétriquement disposés n'indiquent pas une main bien expérimentée.

Tout différent est le style des statuettes qui garnissent les niches et qui paraissent être l'œuvre d'un seul artiste. Ces figures sont peut-être un peu trapues, un peu ramassées, mais on ne peut y méconnaître une grande habileté dans la manière de travailler le marbre, et un certain réalisme que l'on ne rencontre que dans les œuvres de la Renaissance italienne.

Disons quelques mots des vicissitudes qu'a éprouvées le monument depuis son arrivée en France. Cela nous est facile, grâce aux renseignements que nous ont obligeamment communiqués MM. Louis Courajod et Eugène Müntz. Le tombeau fut érigé au milieu de la Chapelle d'Orléans dans l'église des Célestins. Cette chapelle, bâtie du temps de Louis, duc d'Orléans, reçut le corps de ce dernier qui fut placé près de l'autel l'année même de sa mort, en 1407. Mais ce fut Louis XII qui créa véritablement la chapelle funéraire de la famille en faisant transporter de Blois à Paris les corps de Valentine de Milan et de ses fils Charles et Philippe. Avec le temps, les tombeaux devinrent si nombreux dans cette chapelle qu'au dire de Millin quand on y entrait on pouvait se croire « transporté dans un atelier de sculpture[1] ».

Le mausolée fut monté dans la chapelle en 1504, ainsi que le disait une inscription fixée à la muraille. A la Révolution, il fut démonté, mais si mala-

1 *Antiquités Nationales*, tom. I (1790), n° 3, p. 77.

droitement que Lenoir, qui lui donna asile dans son Musée des monuments français, dut le diviser en trois parties pour l'exposer dans la salle consacrée au xv[e] siècle[1]. C'est ainsi que nous le voyons reproduit dans l'ouvrage de Lenoir[2]; la figure de Louis d'Orléans fut placée sur un socle orné de cinq statues d'apôtres; un socle semblable supporta les figures de Charles et de Philippe[3]; enfin, la statue de Valentine de Milan fut montée sur une base ornée de deux écussons.

Transporté à Saint-Denis en 1816, lors de la dispersion du Musée des monuments français, ce tombeau fut plus tard rendu à son aspect primitif et remonté dans le bras droit du transept[4].

On a déjà fait remarquer que les sculptures du tombeau des ducs d'Orléans dénotent deux manières différentes; il serait toutefois bien hardi de vouloir assigner à chacun des deux couples d'artistes mentionnés dans le document cité plus haut, la part qui lui revient. Il faudrait avant tout se livrer à une étude approfondie des monuments qu'ils ont exécutés à Gênes. On peut cependant remarquer que le style des statuettes, leur élégance un peu monotone et banale, et surtout leurs draperies profondément fouillées, les cheveux traités avec une rare liberté paraissent indiquer des artistes dont les débuts ne datent que de la fin du xv[e] siècle; dans ces mêmes statuettes, on

1. *Musée des Monuments français*, tom. II, p. 115, 118, 121.

2. *Ibid.*, pl. 73, 74 et 75.

3. L'encadrement architectonique et le grand bas-relief qui surmonte le tombeau appartiennent à l'adaptation de Lenoir.

M. Courajod a bien voulu nous communiquer une note qu'il a trouvée dans les papiers de Lenoir, et qui nous apprend que cette adaptation fut faite en l'an VII, par le citoyen Lamotte, sculpteur. Voici en quoi consistait le travail de cet artiste :

MONUMENT DE PHILIPPE D'ORLÉANS,
COMTE DE VERTUS, PÈRE DE LOUIS XII.

Avoir fait, dans les 2 pilastre quarre (*sic*) qui sont de chaque cotté dudit monument, quatres (*sic*) arabesques composee (*sic*) de rinsaux de feuille et d'oiseaux portant de haut un mètre trentes centimètre sur onze centimètre de large et les avoir incrusté dans la piere;

Deux chapiteaux quarré (*sic*) de trois face, composé de corne d'abondance, oiseaux et feuille d'acante portant de haut trentes centimètre sur vingt cinq de large;

Une frize d'entrelacs double avec fleurette posée à la hauteur des chapiteaux, ayant de long deux mètre trentes cinq centimètre sur trentes centimètre de large;

Pour faire et poser toutes la sculpture et arabesque dudit monument et fourniture de plâtre et moulage, y compris le nettoyage du grand bas-relief au meillieu du monument, ensemble vaut la somme de cinq cent francs, ci.......... 500 fr.

4. De Guilhermy, *L'abbaye de Saint-Denis*, p. 85.

trouve des réminiscences de l'art florentin; la figure de la Madeleine a quelque ressemblance avec celle qu'a sculptée Benedetto da Rovezzano à la Trinité, à Florence.

Sans oser attribuer définitivement cette partie du tombeau aux deux Florentins, il est cependant permis de présumer que ce furent ces artistes qui accompagnèrent les sculptures dans leur transport à Paris. Michele d'Aria était alors bien âgé pour entreprendre un semblable voyage; quant à Girolamo Viscardo, il ne quitta pas Gênes, puisque, vers le milieu de 1504, il travaillait au palais de Lorenzo Cataneo. Tout au contraire, les deux maîtres florentins disparaissent pour quelque temps des documents; on ne retrouve Benedetto da Rovezzano à Florence qu'au commencement de l'année 1507, et Donato Benti en 1508 seulement. Il serait intéressant de rechercher les traces de leur séjour à Paris. Pour nous, nous devons nous contenter de signaler un des nombreux emprunts que la France a faits à la Renaissance italienne au XVI[e] siècle.

H. DE TSCHUDI.

LA MOSAÏQUE DE LILLEBONNE

(Planches 13 et 14.)

A l'occasion de la prochaine mise en vente publique de la mosaïque de Lillebonne[1], il nous a paru intéressant de placer sous les yeux des lecteurs de la *Gazette* une bonne reproduction de ce monument gallo-romain, l'un des plus importants qui aient jamais été trouvés sur le sol de l'ancienne Gaule. Découvert le 8 mars 1870 à Lillebonne, l'antique Juliobona, à 30 kilomètres du Hâvre, il n'est pas resté inédit, et je n'entreprendrai pas d'en donner une nouvelle description et un commentaire développé à la suite des notices fort instructives que lui ont consacrées divers auteurs, notamment M. Chatel dans les *Mémoires de la Société des antiquaires de Normandie*[2], et l'abbé Cochet[3]. Mais les dessins qui accompagnent la longue dissertation de M. Chatel sont loin d'avoir toute la perfection qu'on exige aujourd'hui pour la reproduction des œuvres antiques, et la photographie qui est jointe à la brochure de l'abbé Cochet a des proportions beaucoup trop exiguës. La reproduction que nous donnons aujourd'hui indique à la fois l'état de la mosaïque à l'époque de la trouvaille et son état actuel, après les restaurations habiles dont elle a été l'objet.

La mosaïque de Lillebonne a 5 m 80 de longueur sur 5 m 60 de largeur. Nous n'insisterons pas, pour éviter des redites inutiles, sur les sujets qui la décorent. Le motif principal se compose d'une scène à deux personnages de grandeur

1. La vente aux enchères aura lieu dans le courant du mois de mai, à l'Hôtel Drouot, à Paris, par l'entremise de MM. Rollin et Feuardent, experts.

2. Tome XXVIII, p. 568 à 596.

3. *La Mosaïque de Lillebonne*, in-8°, Bolbec, 1879. Voir aussi le *Bulletin monumental*, t. XXXVI et XXXVIII. Un dessin médiocre de la mosaïque se trouve aussi dans le t. V de la grande édition de l'*Histoire des Romains*, de V. Duruy.

naturelle : c'est Apollon poursuivant Daphné, sujet peut-être inspiré d'une des plus belles peintures de Pompei[1]. Le torse du dieu, ainsi que la plus grande partie de sa tête et de celle de la nymphe sont restaurés. Dans les deux cartouches placés au dessus et au dessous de ce tableau, on lit l'inscription :

T · SEN(*nius*) FILIX · C(*ivis*) · PVTEOLANVS · F(*ecit*)
ET · AMOR · C(*ivis*) K(*arthaginiensis*) DISCIPVLVS

(*Fait par Titus Sennius Felix, citoyen de Pouzzoles, et par Amor, citoyen de Carthage, son élève*).

Les quatre sujets latéraux représentent des scènes de chasse. Nous avons successivement : le départ pour la chasse; une chasse au cerf, avec un cerf apprivoisé comme appelant; une chasse à courre; enfin, une invocation à Diane chasseresse, en pleine forêt. Ces tableaux successifs, dont la composition doit être attribuée au temps des Antonins, rappellent, sous plus d'un rapport, les divers épisodes d'une chasse au singe qui se déroulent sur les parois internes de la fameuse coupe phénicienne, trouvée à Palestrina, et si ingénieusement commentée par M. Clermont-Ganneau[2].

La Gaule n'est pas la terre classique des mosaïques romaines; elles n'y ont pas été conservées à cause des bouleversements successifs dont le sol de notre pays a été l'objet à travers les âges; mais les débris qu'on a recueillis de toutes parts prouvent que les riches Romains, établis en Gaule, pavaient leurs villas en mosaïque, tout aussi bien que ceux qui restaient en Italie ou qui allaient se fixer en Afrique. Dans les contrées où le sol n'a pas été trop bouleversé depuis l'époque romaine, comme en Afrique, rien de plus fréquent que de rencontrer des débris de mosaïques. On en foule aux pieds à chaque pas en Algérie et en Tunisie, et le sol de la Carthage romaine en est couvert. Mais ce ne sont presque toujours que des fleurs, des animaux, ou même des dessins géométriques, des cercles, des oves, des festons, des entrelacs, variés à l'infini, for-

1. V. Raoul-Rochette, *Choix de peintures de Pompei*, gr. in-f°.

2. *L'imagerie iconologique*, Paris, Leroux, in-8°.

més par des lignes de diverses couleurs, et qui, bien que parfois élégants, ne méritent pas d'être conservés. Les mosaïques *historiées* sont plus rares ; elles sont surtout dignes d'intérêt à cause des sujets qui y sont représentés : ce sont généralement des scènes de la vie quotidienne, de vrais tableaux en un mot, qui font revivre à nos yeux le côté familier de la vie des anciens, côté à peu près entièrement négligé par la sculpture en bas-relief. Aussi est-il regrettable que les proportions encombrantes de ces monuments les condamnent souvent à être détruits; je ne sais le sort qui va être fait à la mosaïque de Lillebonne; mais elle est, à coup sûr, au moins aussi intéressante que les débris des arènes de Lutèce, par exemple, et il serait déplorable que ce beau monument gallo-romain vînt à subir le sort de la célèbre mosaïque de la villa de Pompeianus, près de Constantine, de celle de Hammam el Lif, et de plusieurs autres mosaïques africaines importantes, dont on n'a même pas conservé le souvenir par un bon dessin.

Ernest BABELON.

TÊTE D'UN GAULOIS

AU MUSÉE DE BOLOGNE

(Planche 15.)

Le Musée de Bologne, dans la salle n° VIII, consacrée aux monuments italo-étrusques, contient sous le n° 740 une tête en calcaire qui offre un certain intérêt; malheureusement sa provenance n'est pas indiquée et les recherches que M. Molinier, mon très complaisant confrère, a bien voulu faire pour moi ont été sans résultat.

Cette tête a 0m 29 de hauteur, 0m 19 de largeur et 0m 145 d'épaisseur; le nez n'a pas été brisé, mais légèrement usé. Les cheveux, longs et partagés sur le front, tombent de chaque côté, en cachant les oreilles; il semble que l'on aperçoit au cou les traces d'un torques.

Nous ne croyons pas être trop hardi en proposant de voir, dans ce fragment, la tête d'un Gaulois; le profil est caractéristique; aujourd'hui encore, dans certaines provinces de la France, en Auvergne, par exemple, il ne serait pas difficile de trouver des individus qui ont avec ce type une analogie frappante; la partie postérieure rappelle le précieux buste de la collection Danicourt, qui a été publié, en 1880, dans la *Revue archéologique* (pl. xx et xxi); la coiffure fait penser à celle des nombreuses statues de Taranis qui, pour la plupart, représentent ce Dieu vêtu à la gauloise.

Si nous jetons les yeux sur la carte de la Gaule Cisalpine, nous constatons que Bologne se trouve sur un territoire qui, à une certaine époque, était occupé par des Boiens, des Lingons et des Sénons, arrivés probablement du Norique et de la Pannonie. Il n'y aurait rien d'étonnant que, lorsque les barbares eurent été chassés d'Italie, on eût élevé quelque monument dans lequel leur souvenir eût été conservé. Dans cette même région, les monnaies de Rimini présentent des têtes et des armes gauloises qui étaient un souvenir de ces bandes guerrières qui avaient longtemps occupé le pays.

Anatole de BARTHÉLEMY.

VIERGE DU XIV[e] SIÈCLE

A LA CATHÉDRALE DE LANGRES

(Planche 16.)

La cathédrale de Langres possède une statue de la Vierge, en marbre blanc, qui, à divers points de vue, mérite d'attirer l'attention. Son origine paraît incontestable, et le roi Philippe VI, qui en fit cadeau à l'évêque Guy III de Bauder, vers 1337, l'avait tirée de quelque atelier parisien. Pour notre part, nous lui trouvons une grande ressemblance avec une autre statue, également en marbre blanc, donnée en 1348 à l'abbaye de Saint-Denis par la reine Jeanne d'Évreux [1], transportée aux Petits-Augustins à l'époque de la Révolution, et aujourd'hui vénérée dans l'église Saint-Germain-des-Prés. C'est la même tendance au naturalisme qui commence à se faire jour et peut-être pourrait-on hasarder que nous sommes en présence d'œuvres exécutées sinon directement par des maîtres flamands, du moins sous leur influence.

La Vierge de Langres, vu ses proportions restreintes (0[m] 95 de hauteur), est faite pour être examinée de près; aussi le Moyen-Age l'avait-il installée dans la nef, sur une console, au niveau de l'œil. Mais, au XVI[e] siècle, comme la dévotion dont elle était l'objet avait pris un grand développement, on crut devoir lui réserver l'un des autels érigés à l'ombre du nouveau jubé. C'est là, paraît-il, qu'un pieux fidèle vint la prendre, au début de la période révolutionnaire, pour la dérober à toute profanation. Rendue enfin à la cathédrale, en 1802, elle est devenue depuis cette époque le principal ornement de la chapelle du chevet, où tout récemment (1875) on a eu la malencontreuse idée de l'élever à trois mètres au dessus du sol, sur un piédestal revêtu de cuivre doré, en arrière de l'autel.

1. Veuve de Charles IV le Bel

Si l'on en croit la légende, à une époque qui n'est pas bien déterminée, mais dans le courant du XVIIe siècle probablement, notre statue violemment renversée par une folle n'aurait éprouvé aucun dommage. Mais alors nous ne nous expliquons pas comment il se fait que le marbre soit brisé en plusieurs morceaux. Y aurait-il eu une nouvelle chute dont le souvenir a disparu, et à l'occasion de laquelle la protection divine ne se serait pas exercée aussi efficacement ? Toujours est-il qu'à cette heure, des crampons dissimulés à la partie postérieure sont de la plus grande utilité.

De même que celle de Saint-Germain-des-Prés, la Vierge de Langres est connue sous le nom de *Notre-Dame-la-Blanche*. Il en était ainsi généralement au Moyen-Age, dans toutes les occasions où l'on employait le marbre au lieu de la pierre. Du reste, cela n'empêche pas que la peinture n'ait été appelée à l'aide de la sculpture : cheveux, cils, prunelles des yeux, lèvres, aussi bien pour la mère que pour l'enfant, sont relevés de couleurs variées. Quant au manteau ramené si élégamment en avant, où il forme deux étages de draperies, une large bordure bleue en accuse tous les contours.

Daniel, les Mages et quelques autres personnages de l'Ancien et du Nouveau Testament, sont parfois figurés la tête couverte du bonnet phrygien, en signe du haut rang qu'ils occupaient dans les royaumes d'Orient. C'est la même idée, croyons-nous, qui a fait donner à la Vierge une coiffure si étrange au premier abord. Le sculpteur a voulu indiquer la place suréminente réservée dans le ciel à la Mère de Dieu. D'autre part, sa virginité était attestée par une branche de lys en argent qu'elle tenait de la main droite.

Il nous reste à parler de la colombe que le petit Jésus serre par le milieu du corps, à la manière d'un enfant qui en ferait sa victime. Peut-être est-ce une allusion aux étreintes de la grâce, qui finit par vaincre toutes nos résistances et nous soumettre à Dieu. Du moins, nous ne voyons pas d'autre manière d'interpréter cette représentation qui se voit, pour n'en citer qu'un second exemple, dans un tableau de Cimabue, daté de 1302.

Léon PALUSTRE.

LES TRÉSORS DE VAISSELLE D'ARGENT

TROUVÉS EN GAULE

III. — DES PRINCIPAUX TRÉSORS DE VAISSELLE D'ARGENT TROUVÉS EN GAULE.

(*Suite*).

Montcornet (Aisne). — En novembre 1883, des ouvriers travaillant dans la propriété du général Brower, commune de Montcornet (Aisne), découvrirent un trésor d'argenterie considérable. Il se composait d'un service de table (*ministerium*) de trente-deux pièces, dont vingt-six en argent et six en cuivre plaqué d'argent. — Nous en donnons plus loin une description détaillée.

Limes, commune de Saint-Sixte (Loire). — Au commencement de l'année 1884, un cultivateur du hameau de Limes, commune de Saint-Sixte, trouva, dans un champ situé près de ce hameau, un chaudron en cuivre, recouvert de tuiles à rebord, et rempli d'ustensiles en cuivre, autrefois argentés. M. Vincent Durand a étudié cette trouvaille avec soin, et l'a fait connaître à la Société des Antiquaires de France[1], et à la Société de la Diana[2]. L'argenture, dont on voit encore des traces considérables, a été obtenue par l'application d'une feuille d'argent très mince, parfaitement adhérente[3].

Le trésor de Limes est composé des pièces suivantes :

1° Oenochoé, munie d'un couvercle mobile pivotant sur une charnière ; la panse est détruite.

1. *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, 1884, p. 197 à 204, avec 11 vignettes. C'est à cette communication que nous empruntons notre description.

2. *Bulletin de la Diana*, t. II, p. 408 et suiv.

3. Ce procédé d'argenture diffère de celui qui a été usité pour les six pièces du trésor de Montcornet ; celles-ci, en effet, ont été argentées par l'application sur le cuivre d'une feuille d'argent *non adhérente*.

2° Amphore d'une forme élégante; les deux anses ont été fondues à part; elles représentent deux dauphins; hauteur, 23 centimètres (fig. 1).

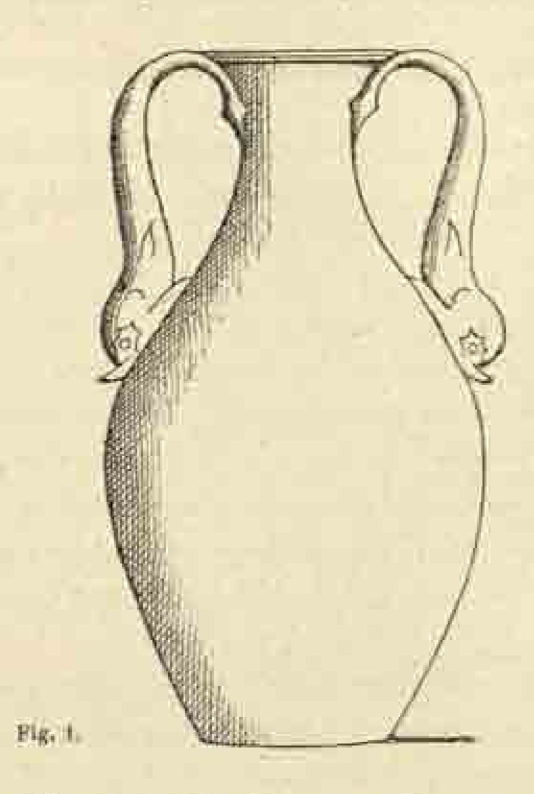


Fig. 1.

3° Deux terrines à bords évasés, dépourvues d'ornement.

4° Plat ovale, muni de deux oreilles plates, sur lesquelles sont gravés au burin des canthares d'où s'échappent des rinceaux (fig. 2).

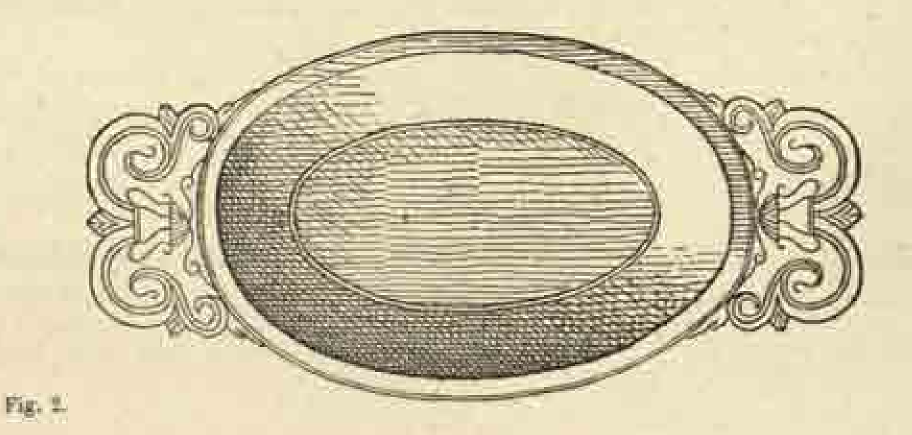


Fig. 2.

La longueur est de 33 centimètres; la largeur de 16. Au dessous, on lit un nom gravé à la pointe :



Fig. 3.

Iuli(i) Basili.

5° Le même nom, mais plus complet, se lit sous un autre plat de 32 centimètres de diamètre, dont les bords semblent avoir été rabattus au marteau :

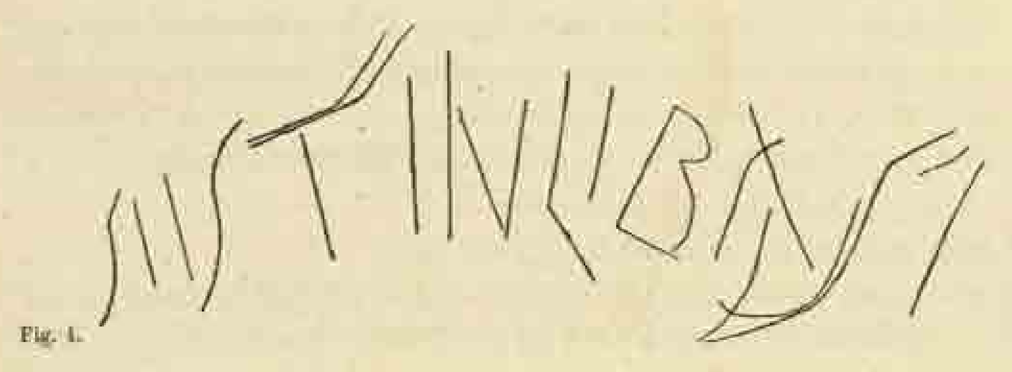


Fig. 4.

Sesti Iuli(i) Basi(li).

6° Trois autres plats de même forme, dont les diamètres varient entre 19 et 23 centimètres; sous le rebord de l'un de ces plats, on a gravé à la pointe la lettre X.

7° Cinq patères (casseroles) de formes et de dimensions diverses.

8° Petit pot à panse renflée, avec goulot muni de deux appendices.

Toute cette trouvaille a été achetée par M. Coiffet fils, négociant à Leigneux (Loire), sauf la dernière pièce qui a été perdue ou détournée.

Quoique la vaisselle en cuivre ou en bronze argenté ne soit pas, à proprement parler, de l'argenterie, nous avons cru devoir mentionner celle de Limes à cause de son intérêt. Deux autres trouvailles peuvent en être rapprochées.

SAINT-CHEF (Isère). — L'une a été décrite par Caylus, d'après un mémoire que lui avait envoyé M. de Porte d'Amblerieu, conseiller au Parlement de Grenoble[1] :

« Sur la fin du mois d'avril de l'année 1760, auprès du bourg de Saint-Chef, situé à sept lieues de Vienne, entre cette ville et celle de Bellay, une vache toucha avec le pied un morceau de bronze qui sortait de terre et le fit sonner. Les enfants qui gardaient le troupeau, attirés par le bruit, s'amusèrent à répéter ce son avec des pierres. Un paysan du voisinage, informé de ce petit événement, accourut avec des outils, dégagea la partie apparente, et trouva un bassin ou plutôt un plat. Il continua son travail, et découvrit les morceaux suivants :

« 1° Deux patères tournées l'une contre l'autre; elles renfermaient, dans leur épaisseur, cinq ou six petites figures d'hommes ou d'animaux (entre autres, un petit Jupiter, un taureau, une femme nue).

2° Environ quarante médailles, depuis Auguste jusqu'à Constantin.

3° Quatre autres bassins ou plats ronds.

4° Deux plats ovales, un grand et un petit.

Le plus grand de ces plats reproduit par Caylus[2] est, par sa forme et par son ornementation, identique à celui de Limes dont nous donnons plus haut le dessin (p. 106, n° 4, fig. 2). On serait tenté de croire qu'ils sortent de la même fabrique. Les monnaies trouvées avec le trésor mentionné par Caylus ne dépassant pas Constantin, on peut en conclure que ce service fut enfoui au IVe siècle. La similitude des deux plats permet d'assigner la même date au trésor de Limes. Au centre du plat de Saint-Chef est gravé un poisson[3].

1. Caylus, *Recueil d'antiquités*, t. V, p. 289 et s., pl. CIV.

2. *Ibid.*, pl. CIV, fig. 1.

3. Les dimensions de ce plat sont les suivantes : « Longueur avec les anses, 1 pied, 4 pouces et 6 lignes, plus grande largeur, 8 pouces, hauteur, 1 pouce. » — On voit qu'elles diffèrent peu de celles du plat de Limes. La longueur et la forme de ce plat, jointes à la figure qui est tracée au fond, indiquent suffisamment qu'il était destiné à servir du poisson. — Un plat argenté, de forme analogue, dont les oreilles sont décorées de poissons découpés, a été trouvé à Rumilly, près d'Aix-en-Savoie ; il porte la notation pondérale PIS = P(ondus libra) I S(emis). Il appartient à M. Coiffet, propriétaire du trésor de Limes. — Sur un plat de même forme, conservé au musée de Lyon, cf. *Bulletin des Antiquaires de France*, 1884, p. 203.

Le plus petit de ces plats est de la même forme que le grand, avec une ornementation d'un style analogue[1].

5° Deux cuillers.

6° Une soucoupe brisée.

7° Quelques morceaux détachés dont il est difficile de déterminer l'usage.

« Les plats de Saint-Chef sont argentés de la manière la plus épaisse et la plus solide[2]. »

BAILLY-EN-RIVIÈRE, près Envermeu (Seine-Inférieure). — La seconde trouvaille fut faite en Normandie ; elle a été sommairement décrite par l'abbé Cochet :

« Au mois de mai 1852, M. Armand, instituteur à Bailly-en-Rivière, près Envermeu, creusant les fondations d'une maison au bord de la route départementale n° 32, trouva, à 66 centimètres du sol, une grande chaudière de cuivre renfermant six vases de bronze, dont plusieurs avaient été plaqués d'argent. J'y ai remarqué une chaudière en bronze, de forme ronde, de la contenance d'environ cinq litres, une petite poêle avec son manche, une soupière malheureusement brisée, une coupe à boire, une assiette plate plaquée d'argent au dedans et au dehors, et surtout un beau bassin en bronze, élégant et bien conservé. Toute cette vaisselle gallo-romaine est maintenant déposée au musée de Rouen[3]. »

1. Caylus, *loc. cit.*, fig. 8.

2. *Id.*, p. 294. Caylus a dit plus haut que ces plats sont bien argentés et non étamés.

3. Cochet, *Sépultures gauloises, romaines, franques et normandes*, p. 55, note 1. — Cf. *Catalogue du Musée d'antiquités de Rouen*, 1875, p. 100. — Voyez dans ce même catalogue, p. 103, la trouvaille de Saint-Martin-en-Campagne. — A diverses reprises, on a fait en Gaule des trouvailles de vaisselle de bronze, non argentée, ou dont l'argenture a pu disparaître par l'effet du temps ; nous en citerons un petit nombre d'exemples. — A Vassonville (Seine-Inférieure), on découvrit en 1830 trois grands bassins en bronze dont l'un est étamé à l'intérieur ; un autre est muni de deux anses d'une forme peu ordinaire ; le troisième de deux oreilles (Cochet, *op. cit.*, p. 55). — Il y a une trentaine d'années environ, on a trouvé sur le territoire de la commune de Goudelancourt-lès-Pierrepont, canton de Sissonne (Aisne), des vases en bronze qui furent en partie dispersés ; les plus beaux enrichirent la collection de M. Charles Hidé, de Laon ; on y remarque plusieurs aiguières, un grand bassin à anses et plusieurs strigiles passés dans un anneau et dont l'un porte le nom du bronzier VASNVS (Fleury, *Antiquités et monuments du département de l'Aisne*, t. I, p. 314-314). — Vers 1861, des ouvriers travaillant à un chemin vicinal, dans la commune d'Etreux, canton de Wassigny (Aisne), mirent au jour deux aiguières en bronze, un seau, un grand vase, plusieurs anses et des débris. Quelques-unes des pièces composant ces deux trouvailles sont vraiment remarquables par la beauté du style et l'élégance de l'ornementation (*id.*, *ibid.*, p. 214-216). — On a fait aussi en Angleterre d'intéressantes découvertes de vaisselle en bronze, une entre autres dans les terres dépendant du château de Howard (Yorkshire). M. Ed. Oldfield, qui en a donné une description détaillée, énumère les principales trouvailles du même genre faites en Angleterre (*Archaeologia*, t. XLI, p. 325-332, pl. XV).

Il n'est pas étonnant que l'on trouve en Gaule des objets en cuivre ou en bronze argenté. Les Gaulois, qui avaient inventé l'étamage, inventèrent aussi l'art d'argenter les métaux. Le mérite, nous dit Pline, en revient à la nation des Bituriges. On exerçait cette industrie à Alise : « Deinde et argentum incoquere simili modo coepere equorum maxime ornamentis jumentorumque jugis in Alesia oppido : reliqua gloria Biturigum fuit. Coepere deinde et esseda, et vehicula, et petorrita exornare... quaeque in scyphis cerni prodigium erat, haec in vehiculis atteri, cultus vocatur[1]. »

Cette invention remonte à une époque ancienne, qu'on ne peut pas préciser. En l'année 120 av. J.-C. (de Rome 634), quand Cn. Domitius Ahenobarbus et Q. Fabius Maximus Aemilianus triomphèrent des Arvernes et des Allobroges, le char argenté du roi Arverne Bituitus fut un des plus beaux ornements du triomphe : « Nil tam conspicuum in triumpho, quam rex ipse Bituitus, discoloribus in armis, argenteoque carpento, qualis pugnaverat[2]. »

SAINT-GENIS (Suisse). — On conserve aussi au musée archéologique de Genève un trésor d'argenterie trouvé à Saint-Genis, pays de Gex ; il nous a été impossible de l'indiquer à son rang parce que nous ignorons la date de sa découverte. Nous avons d'ailleurs l'intention de le décrire en détail ; notre savant ami, le docteur Gosse, de Genève, nous a promis de nous envoyer les renseignements relatifs à cette intéressante trouvaille.

LE VEILLON (Vendée). — Nous croyons devoir signaler également un trésor mixte, découvert en août 1857, au Veillon, commune de Saint-Hilaire-de-Talmont (Vendée). Il renfermait des vases en bronze, des bijoux d'or et d'argent, *trente cuillères d'argent* et vingt-huit ou trente mille monnaies d'or, d'argent ou de billon[3].

1. *Hist. nat.*, l. XXXIV, c. XLVIII, 3.

2. Florus, *Epitome rerum Romanarum*, l. III, c. II.

3. B. Fillon, *Mémoire sur une découverte de monnaies, de bijoux et d'ustensiles des IIe et IIIe siècles, en Vendée*, 1857, p. 13.

IV. — LE TRÉSOR DE MONTCORNET.

En novembre 1883, des paysans labourant un champ qui dépend d'une propriété appartenant au général Brower, près Montcornet (Aisne), amenèrent avec la charrue un plat en argent. Pensant que cette pièce n'avait pas été enfouie seule, ils creusèrent plus avant. Leur espérance ne fut pas trompée. Ils mirent au jour un service d'argenterie composé de trente-deux pièces. Ce trésor avait été enveloppé dans un morceau de toile que le temps et l'humidité du sol avaient complètement détruit, mais dont on distinguait encore le tissu empreint sur la terre attachée à quelques uns des vases.

La trouvaille fut presque aussitôt déposée chez un orfèvre de Paris; M. le comte de Berthier de Sauvigny en eut connaissance et nous la signala. Grâce à son obligeance, nous pûmes informer la Société des Antiquaires de France de cette intéressante découverte et en donner une description sommaire[1]. Vers le milieu du mois de janvier de l'année 1884, M. Feuardent s'en rendit acquéreur[2]. Avec cette libéralité dont les savants ont eu si souvent à le remercier, il nous donna toutes les facilités désirables pour étudier le trésor de Montcornet, le faire dessiner[3] et en préparer la publication.

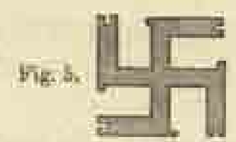
Il est à souhaiter que ce trésor ne sorte pas de France. Le Musée du Louvre conserve l'argenterie découverte à Notre-Dame-d'Alençon, près Brissac (Maine-et-Loire); le fameux trésor de Bernay est un des joyaux du Cabinet de France; espérons que les vases de Montcornet iront à Saint-Germain enrichir notre musée des Antiquités nationales. En attendant, nous allons en donner ci-dessous une description détaillée.

1. H. Thédenat, *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1883, p. 314-317 (séance du 26 décembre); cf. 1884, p. 63 et 73.

2. M. R. Mowat, qui avait déjà eu connaissance de ce trésor par la communication faite aux Antiquaires de France, le vit, à son tour, chez MM. Rollin et Feuardent, et le signala, pour son propre compte, en quelques lignes, dans le *Bulletin épigraphique*, t. III, p. 317.

3. Nous en avons publié les pièces les plus remarquables dans la *Gazette archéologique* de 1884, pl. 35, 36 et 37.

N° 1 — Plateau garni d'une bordure en relief, circulaire, composée d'olives séparées par un double filet. Le centre de la face intérieure est occupé par une


Fig. 5.

croix gammée, niellée, dont les extrémités sont découpées (fig. 5).

Parmi les pièces composant le service d'argenterie trouvé à Wettingen, il y avait un plat circulaire également orné, dans sa partie centrale, d'une croix gammée, niellée[1]. Diamètre, 0m 328. Poids, 932 gr.

Fig. 6.

Graffite sur le rebord extérieur (fig. 6).

Ces grands plats étaient désignés sous le nom de *lanx*. Leur forme est suffisamment indiquée par ce fait que les plateaux de balance portaient le même nom; toutefois, le mot *lanx* servait à désigner également des plats ou plateaux ronds[2] et carrés[3].

Ils étaient employés pour les mêmes usages que nos plats modernes; on y servait des viandes :

Umber et iligna nutritus glande rotundas
Curvet aper lances carnem vitantis inertem[4];

des légumes :

« In filicatis lancibus et splendidissimis canistris olusculis nos soles pascere[5] »;
des fruits :

Et magis adducto pomum decerpere ramo
Quam de caelata sumere lance juvat[6].

1. Voyez la *Gazette archéologique* de 1884, p. 310, et Keller, *Mittheilungen der antiq. Gesell. in Zürich*, pl. XIV, 5.

2. Horace; *Sat.* II, 4, 40.

3. Ulpian, in *Digest.*, l. XXXIV, tit. II, l. XIX, § 4 : « Plane, si cui vascula argentea, utputa *lances quadratae* sint legatae, etiam plumbum quo continentur eum sequetur. »

4. Horace, *loc. cit.*—Cf. Plaute, *Curculio*, act. II, sc. III, v. 45.

5. Ciceron, *Ad Attic.*, l. VI, epist. I, 13.

6. Ovide, *Pont.*, l. III, 5, 19-20.

N° 2 — Plateau légèrement concave à l'intérieur, avec une bordure semblable à celle du précédent. Le centre est orné d'une rosace niellée, composée d'un

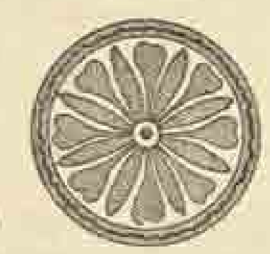


Fig. 7.

cercle autour duquel rayonnent des cœurs allongés alternant avec des feuilles, pointues; le tout est circonscrit par un cordon ondulé (fig. 7).

On conserve au Musée de Lyon un plat en argent, de même forme que celui-ci; il est orné d'une bordure semblable, quoique moins saillante; l'intérieur est également décoré d'une rosace niellée, composée de quatre cœurs allongés, alternant avec des feuilles et rayonnant autour d'un petit cercle; son diamètre est de 20 centimètres.

Diamètre, 0m 36. Poids, 1061 gr.

Quoique légèrement concave, ce plateau doit, comme le précédent, être appelé *lanx*; il en existait en effet de cette forme :

Sic implet gabatas, paropsidasque,
Et leves scutulas cavasque lances[1].

Il faut probablement entendre, de la même manière, ce vers de Virgile dont le sens a été discuté :

Lancibus et pandis fumantia reddimus exta[2].

H. THÉDENAT et A. HÉRON DE VILLEFOSSE.

(*La suite prochainement.*)

1. Martial, *Epigr.*, XI, 31, 18-19. | 2. Virgil., *Georg.*, l. II, v. 194.

CHRONIQUE

1er MAI 1885

ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS & BELLES-LETTRES

Séance du 6 Février 1885.

M. Ernest Desjardins communique à l'Académie une note qui lui a été transmise par M. Ch. Joyant, sur un groupe romain, en pierre calcaire, découvert dans les travaux du chemin de fer de l'Est, entre les stations de Menaucourt et de Tréveray, non loin du bourg de Naix, l'antique *Nasium*, si féconde en débris gallo-romains. Ce groupe se compose d'une figure de divinité féminine, assise, vêtue d'une longue tunique qui descend jusqu'aux pieds, avec des manches courtes et une ceinture, et de deux enfants debout à ses côtés, également vêtus de tuniques. Les têtes des enfants sont mutilées. La déesse tient des fruits dans son giron, et un petit chien est placé entre ses pieds. Selon M. Desjardins, cette figure de femme serait la déesse *Nehalennia*, dont il a parlé dans sa *Géographie de la Gaule à l'époque romaine*, t. I, p. 396.

M. Barbier de Meynard dépose, au nom de M. Spiro, professeur au collège Sadiki, à Tunis, une collection de vingt-deux estampages d'inscriptions phéniciennes, avec un mémoire de M. Spiro qui donne la transcription hébraïque et le commentaire de ces inscriptions. Ce sont des ex-votos à Tanit et à Baal Hammon, du type bien connu des stèles de Carthage.

M. P. Charles Robert présente, de la part de M. Maxe-Werly, une bague d'or, octogone, de petit diamètre, trouvée, dit-on, dans un de nos départements de l'Est. Cette bague, de l'époque romaine, porte l'inscription gauloise qui suit :

ADIA | NTVN | NENI | EXVE | RTIN | INAP | PISET | V.

M. Maxe-Werly rapproche le mot *Adiantunneni*, d'*Adietuanus*, qu'on trouve sur une monnaie gauloise, et d'*Adiantunus*, dérivé lui-même d'*Adianto*, dont le datif *Adiantoni* s'est rencontré sur une stèle découverte à Aoste et publiée par le général Creuly. Sur la quatrième face de la bague, les lettres qui suivent EX semblent être liées, de sorte qu'on peut lire *Exuterti* ou *Exunerti*, mot qui ressemble fort à *Exunertus*, qu'on trouve sur un monument découvert dans les environs de Genève (Orelli, 298). M. Maxe-Werly reconnaît toutefois que *ex* pour *es* ne serait pas très correct, et qu'on est, d'autre part, obligé d'admettre que la lettre N est retournée. Il paraît donc préférable de lire EX VERTINI, - ce qui se rapproche du nom connu *Vertico*. La fin de l'inscription contient-elle un verbe à la troisième personne du singulier du prétérit, comme les mots bien connus *ieuru*, *karnitu*? Cela est douteux si l'on réfléchit que les deux syllabes finales *setu* se trouvent, dans divers textes, réunies au nom *Bogios* ou *Bokios*, de telle sorte qu'on pourrait aussi bien être en présence d'un nom propre.

M. d'Arbois de Jubainville propose d'expliquer l'inscription de la manière suivante : *Adiantunneni*, datif d'*Adiantunnena*; *Exvertinappi*, génitif d'un nom d'homme, qui serait celui du père d'Adiantunnena ; *Setu*, nom du donateur au nominatif. De sorte que l'inscription se traduirait ainsi : « Setu (a donné cette bague) à Adiantunnena (fille) d'Exvertinappius. » On trouve dans *Exvertinappius* le préfixe *ex* et la racine *verr*; *Setu* serait le nominatif singulier d'un nom propre gaulois qui fait *Setunos* au génitif et qu'on aurait latinisé en écrivant *Seto*, *Setonis*; on peut

comparer à ce mot le nom gaulois *Setubogius*.

Séance du 20 Février 1885.

M. Le Blant, directeur de l'École française de Rome, annonce par lettre la découverte d'une statue de bronze de $2^{m}30$ de hauteur, trouvée auprès de la *via Nazionale*. Elle représente un homme nu. Sur le visage, entièrement lisse, est figurée une barbe gravée au burin.

Séance du 13 Mars 1885.

M. Ravaisson termine la seconde lecture de son mémoire sur l'*Hercule ἐπιτραπέζιος de Lysippe*. Puis il communique une notice sur un vase grec qui a fait partie de la collection Campana, et qui appartient aujourd'hui au Musée du Louvre. Ce vase est décoré de deux tableaux qui ont été expliqués jusqu'à présent comme représentant l'un la colère d'Achille, qu'Ulysse et Diomède s'efforcent de calmer; l'autre, la Mort et le Sommeil transportant le corps de Memnon. Selon M. Ravaisson, Achille, dans le premier de ces tableaux, est habillé en femme; dans le second, c'est encore lui que portent le Sommeil et la Mort; il pense donc que le premier tableau représente Achille à Scyros, au moment où, cédant aux exhortations d'Ulysse et de Diomède il va les suivre à Troie; et le second le même héros transporté, après sa mort, au séjour éternel. Ces deux tableaux, dit-il, offrent un exemple frappant de la pensée qu'il a souvent signalée comme présidant à la décoration des monuments funéraires, et en particulier des vases qu'on déposait auprès des morts, celle de la vertu héroïque récompensée par la félicité éternelle et couronnée par l'apothéose.

Séance du 20 Mars 1885.

M. Philippe Berger lit une note de M. de Vogüé sur une stèle nabatéenne récemment découverte, sur laquelle on voit des bustes sculptés et plusieurs inscriptions. M. de Vogüé examine et rectifie sur plusieurs points l'explication que des savants allemands ont donnée de ces inscriptions. Certains mots, qui se voient au dessous des bustes, ont été expliqués comme faisant corps avec le texte principal; il faut les lire à part et y reconnaître les noms des personnages représentés dans les sculptures. L'inscription principale se traduit ainsi :

« Ceci est la stèle qu'a érigée Hanaou, l'affranchi de Gadilou, fille de Begrath, mère d'Adramou le stratège, et de Nequdou le ...., fils d'Abdmalikou le stratège, dans le mois d'Igar de l'année 410 suivant le comput des Romains, qui est l'année 24 de Dabêl le roi. »

Selon M. de Vogüé, le terme de comput des Romains désigne l'ère des Séleucides. Le monument est de l'an 99 de notre ère. Le synchronisme de l'an 410 des Séleucides avec l'an 24 de Dabêl confirme les conclusions auxquelles M. de Vogüé était arrivé antérieurement sur la chronologie des rois nabatéens.

Séance du 27 Mars 1885.

M. Delaunay lit, au nom de M. Deloche, une notice sur un poids de cuivre conservé au musée royal d'antiquités de Bruxelles. Ce poids est en forme de disque, de $0^{m}047$ de diamètre et $0^{m}019$ de hauteur. La face supérieure est ornée de grènetis et de points diversement disposés. La tranche porte la légende : RODVLFVS NEGOTIENS.

Plusieurs archéologues et épigraphistes, consultés par M. Deloche, se sont accordés avec lui pour fixer la date de ce petit monument au x[e] siècle de notre ère. Il pèse exactement 327 gr. 10, ce qui se rapproche beaucoup du chiffre de 327 gr. 361, fixé par Letronne pour la livre romaine. Il y a donc là un argument en faveur de l'évaluation de Letronne. D'autre part, c'est une raison de plus de rejeter une hypothèse sans fondement de Benjamin Guérard, qui voulait qu'en 779, Charlemagne eût élevé d'un quart l'étalon légal de la livre pesant, conservé intact pendant toute la durée de l'antiquité et du Moyen-Age.

M. P.-Ch. Robert rappelle à l'Académie qu'elle a, l'an dernier, sur sa proposition, signalé au ministre de l'Instruction publique la nécessité d'arrêter par une loi la destruction des monuments antiques et des inscriptions qui abondent dans nos possessions d'Afrique. Il vient d'être informé par

M. Julien Poinssot, représentant à Paris des Sociétés archéologiques d'Oran et de Constantine, que les ruines de Seriana, à 8 kilomètres de cette dernière ville, viennent à leur tour d'être mises en exploitation régulière. Beaucoup d'inscriptions, dont plusieurs, à ce qu'on croit, n'avaient pas encore été copiées, ont disparu; un fortin byzantin a seul résisté par sa masse.

Parmi les pierres détruites, M. Poinssot signale un texte publié par M. Léon Renier, puis relevé de nouveau par Willmanns, et reproduit dans le t. VIII du *Corpus inscriptionum latinarum*. Ce texte mentionnait la patrie d'un vétéran qui se dit DOMO LAMIGO; il avait, par conséquent, dit M. Robert, un intérêt ethnique réel. Des protestations ont eu lieu, mais on a considéré les ruines de Seriana comme n'ayant pas d'importance. On envisage trop souvent, en effet, les antiquités de notre terre d'Afrique au point de vue exclusif de l'art. Or, s'il convient, ajoute M. Robert, de ne conserver en France que les églises romanes ou gothiques d'un certain mérite architectural, il ne faut pas oublier que dans notre colonie l'inscription la plus modeste a parfois un intérêt capital au point de vue de l'histoire, de la géographie et de la connaissance des races diverses qui vivaient dans cette partie du monde romain ou qui peuplaient la *legio III Augusta* et ses cohortes auxiliaires.

SOCIÉTÉ NATIONALE DES ANTIQUAIRES DE FRANCE

Séance du 28 Janvier 1885.

M. de Barthélemy communique, au nom de M. l'abbé Julien Laferrière, l'estampage d'une inscription relative à la destruction de l'abbaye de Mardin en 1677.

M. de Villefosse présente plusieurs objets faisant partie des collections léguées au Louvre par le baron Davillier, notamment deux ivoires antiques représentant, l'un une bacchanale d'Amours, l'autre une tête de Mercure; des bagues en or avec sujets mythologiques; des bagues avec monogrammes mérovingiens. Il communique, de la part de M. Guigue, le frottis d'une inscription romaine trouvée à Lyon, et relative à une Viennoise.

Il communique enfin, de la part du P. de la Croix, des détails sur les fouilles du cimetière mérovingien d'Antigny.

M. Guillaume annonce que la porte Tournisienne, à Valenciennes, vient d'être classée parmi les monuments historiques. Il lit ensuite une lettre de M. Caffiaux, rendant compte des fouilles exécutées à Valenciennes.

M. Mowat présente l'estampage et la photographie d'une stèle romaine découverte le 8 janvier à South Shields (Angleterre). C'est l'épitaphe d'un jeune Maure affranchi, cavalier de l'*ala I Asturum*; l'inscription est surmontée d'un beau bas-relief représentant le sujet connu sous le nom de *Repas funèbre*.

M. Schlumberger présente une tête de bronze creuse portant une coiffure cylindrique basse dont le pourtour et le fond sont percés de trous circulaires. Elle offre quelque analogie avec une tête chypriote que M. de Villefosse communique en même temps.

M. Eugène Müntz communique la première partie d'un travail intitulé : *La légende de Charlemagne dans l'art du Moyen-Age*. Il signale de nombreux monuments inédits conservés en France, en Italie, en Allemagne, dans les Pays-Bas et en Espagne.

M. de Laurière communique, d'après un estampage envoyé de Rome par M. l'abbé Le Loiret, la copie d'une inscription étrusque sur la panse d'un vase en forme de coq; elle se compose de trois mots : *Laritezili mimulu mlaph* qu'il faut peut-être lire à rebours.

Séance du 11 Février 1885.

M. de Ripert-Monclar attire l'attention des archéologues sur des bas-reliefs représentant un amoncellement de têtes coupées comparables aux monuments d'Entremont (Bouches-du-Rhône), publiés par Rouard, et découverts dans la même localité en 1882. Ils ont été recueillis par M. d'Aubergue, à Aix.

M. Mowat fait remarquer que ces bas-

reliefs offrent de curieux rapprochements à faire avec ceux du même genre qui sont conservés au Musée de Cluny et au Musée Carnavalet.

M. de Marsy présente une petite affique en argent du xvi[e] siècle, portant une légende allemande en caractères gothiques, *Mein.. und dein.. est ein..;* un cœur après chacun des mots *mein, dein, ein.*

M. de Rougé lit un rapport sur le mémoire de M. Robiou, relatif au syncrétisme gréco-égyptien.

M. de Villefosse communique des observations sur une inscription de Bourges dans laquelle les dénominations de Caligula offrent des particularités explicables par un passage de Dion Cassius (ix, 3).

M. Mowat lit, au nom de M. Gadart, une notice sur l'ancienne abbaye de Saint-Remy, aujourd'hui l'Hôtel-Dieu de Reims.

Séance du 18 Février 1885.

M. Rayet présente le moulage, en plâtre, d'une pierre gravée, portant la signature d'Aspasios et représentant le buste d'Athéné Parthénos.

M. de Lasteyrie communique des photographies qu'il a reçues de M. Delort, professeur à Auxerre, et qui représentent des bijoux recueillis dans des sépultures burgondes découvertes à Auxerre; des fibules, des boucles d'oreilles d'un modèle particulier, une pierre antique sur laquelle on voit un personnage, vraisemblablement Silène, armé d'un thyrse.

M. l'abbé Thédenat présente un fragment de vase de bronze, découvert par M. Bulliot, au mont Beuvray. On y reconnaît des traces de lettres burinées, d'une lecture difficile.

M. Mowat communique, de la part de M. Taillebois : 1° l'empreinte d'un fragment de poterie pseudo-samienne, orné de sujets en relief, avec une inscription; 2° l'empreinte d'un jeton trouvé entre Pau et Lescar, pesant 2 kilog. 150, et représentant un buste dans lequel M. Taillebois croit reconnaître Mithra.

M. Saglio émet des doutes sur cette attribution.

M. de Villefosse présente l'estampage d'une inscription découverte par M. Letaille, à Makteur (Tunisie), et faisant connaître le nom d'un cinquième évêque de Makteur, Germanus.

M. Roman communique le texte d'une inscription gravée sur le tympan de la porte de l'église de Ville-Vieille-en-Queyras, détruite en 1574, pendant les guerres de religion.

M. l'abbé Duchesne produit une liste des évêques francs qui assistèrent au concile romain de 769. Cette liste, plus correcte que celles qui avaient été publiées jusqu'ici, permet de reconnaître que l'évêque Bernwulf, de Wurtzbourg, était déjà en fonctions au temps du concile, et par conséquent que la vie de saint Boniface, par Willibald, dédiée à son prédécesseur a été écrite avant 769, moins de quinze ans après la mort du célèbre missionnaire.

Séance du 25 Février 1885.

Une commission est nommée pour examiner les réponses faites par les diverses Sociétés savantes de France à l'appel que la Société leur a adressé pour la conservation des monuments de France et d'Algérie.

MM. Müntz et de Laurière communiquent une série de reproductions de dessins exécutés au xv[e] siècle, par l'architecte San-Gallo, d'après des monuments antiques. On peut reconnaître dans ces dessins des croquis de l'arc et du théâtre d'Orange, et d'un monument romain qui exista à Aix, en Provence, jusqu'à la fin du siècle dernier.

M. l'abbé Bernard communique le texte de l'épitaphe de Sinibaldi de Lavan, neveu du pape Innocent IV, enterré dans le couvent des Jacobins de Paris.

M. l'abbé Thédenat rend compte de fouilles récemment exécutées à Pinul près le Luc (Var), par M. Aube, et qui ont amené la découverte de sources thermales et d'un assez grand nombre de débris antiques, poteries, fibules émaillées, etc.

M. Charles Read communique un beau médaillon en bronze émaillé, représentant le roi Louis XII. MM. Courajod et Muntz le rapprochent de diverses pièces analogues.

Séance du 4 Mars 1885.

M. Léon Palustre adresse une note sur une inscription qui se lit sur un chapiteau du XIIe siècle, dans l'église de Chatillon-sur-Indre, et qui donne le nom d'un sculpteur inconnu jusqu'ici. Elle est ainsi conçue : *Petrus Janitor capitellum istud fecit primum*.

M. l'abbé Thédenat fait circuler une inscription sur plaque de bronze trouvée à Rome et faisant partie de la collection de M. Dutuit. Ce bronze a été érigé en l'an 198, par le peuple des *vici* de la onzième région, en l'honneur de P. Septimius Géta, récemment élevé à la dignité de César.

Séance du 18 Mars 1885.

M. d'Arbois de Jubainville présente des observations sur le nom gaulois *Lituccus*, dans lequel il reconnaît un thème *litu* (fête) comparable à *lugu* dans Lugudunum. Il pense que *lugu* donne le nom indigène du Mercure gaulois et que le nom des dieux *Lugoves* n'en est que la forme plurielle.

M. Gaidoz combat cette hypothèse de la pluralité appliquée à Mercure, bien que l'on connaisse des dieux Mars collectivement désignés dans une inscription. Par suite il conteste que *Lug* soit le nom proprement dit du Mercure gaulois; pour lui, le mot *lugoves* est un simple appellatif générique comme *Matres*, *Genii*, etc. Les divers cultes locaux de Mercure s'adressaient à un seul et même dieu. De même, personne ne croit qu'il y ait plusieurs *Vierges Maries*, bien qu'il y ait une N.-D. de Lourdes, une N.-D. de la Salette, une N.-D. de Lorette, etc.

M. Engel donne lecture d'une notice sur des objets en bronze, fibules, torques, poignards, découverts, il y a une quarantaine d'années, dans les grottes de Saint-Antoine, près Ajaccio, et appartenant à M. Peraldi.

Séance du 25 Mars 1885.

M. Saglio lit une note dans laquelle il résume les passages d'auteurs anciens et signale quelques monuments relatifs à l'emploi des chameaux comme monture de combat.

M. le Président communique, de la part de M. Gaidoz, l'ouvrage du général Carboccia, sur le régiment de dromadaires organisé en Égypte par le général Bonaparte, en 1798.

M. de Laigue envoie en communication les photographies de deux objets en bronze, une femme et une lionne provenant de fouilles exécutées en 1706, dans la commune de Cerecara, province de Milan, et appartenant à M. le docteur Martin, médecin du consulat de France à Livourne.

M. de Barthélemy présente, au nom de MM. Richard et de La Broisse, un coffret d'ivoire, paraissant être de fabrication persane du XIIIe ou du XIVe siècle, et ayant contenu de longue date des reliques de saint Tugdual, évêque de Tréguier. Ce coffret appartient au président du conseil de fabrique de l'église de la Trinité à Laval.

M. de Marsy annonce que M. de Laurière, en ce moment à Aix, a découvert, dans la bibliothèque de cette ville, la preuve que le dessin de San Gallo, communiqué par lui dans une précédente séance, s'applique bien à Aix; le mot *Templo*, qui y figure, désigne l'église des Templiers.

M. l'abbé Thédenat présente, de la part de M. l'abbé Cérès, des objets antiques trouvés à Grosfessenque, près de Rodez (Aveyron), entre autres des terres cuites, en forme de bobèches, ainsi qu'une petite lamelle se terminant par un fil de bronze replié en nœud coulant et portant une estampille imprimée en relief.

M. le baron de Geymuller présente un recueil de dessins d'architecture d'Antonio da san Gallo l'ancien et de son neveu Francesco.

M. de Boislisle présente, de la part de M. le marquis de Nicolaï, deux statuettes de bronze représentant Henri IV et Marie de Médicis avec les attributs de Jupiter Tonnant et de Junon. Il rappelle qu'une commande de ce genre est mentionnée dans la correspondance du cardinal de Richelieu qui, en outre, avait fait exécuter deux grandes statues de ces mêmes personnages en dieux de l'antiquité, pour orner le portail de Limours.

M. Courajod développe les motifs pour lesquels il croit que ces statues étaient

destinées à décorer des chenets de grande dimension, probablement pour la cheminée de la chambre du roi, au Louvre, ou dans quelque château royal. Il les compare à certains petits bustes de Henri IV et de Marie de Médicis, dont il existe plusieurs variantes dans les collections du Musée du Louvre, et qui ne sont que des copies ou des imitations des statuettes appartenant à M. de Nicolat.

NOUVELLES DIVERSES

Le *Journal officiel* tunisien a publié les décrets relatifs à l'organisation d'un *Service des Antiquités, Beaux-Arts et monuments historiques* en Tunisie, ayant pour but d'assurer l'étude, le classement et la conservation des monuments et œuvres d'art ayant un caractère historique; d'établir un Musée où les travaux et les découvertes des savants soient réunis; enfin, d'une manière générale, de faciliter l'application de toutes les mesures prises ou à prendre en faveur des Beaux-Arts, des Études historiques et de l'Archéologie.



On annonce la vente prochaine de la magnifique collection de monnaies des Trois-Évêchés, qui était exposée au palais du Trocadéro en 1878.

Cette collection a été formée par M. Ch. Robert. Elle comprend la série presque complète des monnaies frappées, soit à l'époque carolingienne, soit sous les évêques, dans les villes de Metz, Toul et Verdun, ainsi que celles des monnaies municipales et échevinales de la cité de Metz. C'est une réunion unique de pièces rares et précieuses constituant un ensemble de documents du plus haut intérêt pour l'histoire de la province de Lorraine. Il est infiniment regrettable de la voir disperser. Un catalogue actuellement sous presse contiendra la description et la reproduction des pièces principales de cette collection.

On annonce aussi la vente prochaine de la collection numismatique de feu Ernest Gariel. Cette collection se compose principalement de monnaies mérovingiennes, carolingiennes et féodales, sur lesquelles l'auteur avait préparé une importante publication qui vient de voir le jour.



Le Congrès annuel des Sociétés savantes de France s'est réuni à la Sorbonne le 7 avril dernier. Les séances de la section d'archéologie ont été, comme toujours, fort suivies, quoique, il faut bien le dire, plusieurs des travaux soumis au Congrès aient offert assez peu d'intérêt. Aussi croyons-nous inutile de donner un compte rendu détaillé des séances et nous bornerons-nous à signaler les communications les plus importantes.

M. Julliot, de la Société archéologique de Sens, a vivement intéressé l'auditoire par la lecture d'un excellent mémoire sur de précieux ornements pontificaux, récemment donnés au trésor de la cathédrale de Sens par Mme la comtesse de Bastard. Ces ornements se composent d'une mitre en soie blanche sur laquelle est brodé en or le martyre de saint Thomas de Cantorbéry, une chasuble attribuée à saint Ebbon, archevêque de Sens, une dalmatique qui aurait appartenu au même prélat, une ceinture en soie rose et un manipule richement brodé. Il faut y ajouter un parement d'aube en étoffe rouge, sur lequel sont brodées en or des figures d'apôtres, et qui aurait été trouvé en 1763, dans la châsse de saint Edme. M. Julliot a présenté au Congrès de fort beaux dessins de tous ces ornements; il est à souhaiter qu'ils soient publiés à bref délai.

M. l'abbé Pottier, président de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne, a présenté une intéressante série de photogra-

phies d'anciens monuments exécutées par ses collègues de la Société de Tarn-et-Garonne. On a particulièrement remarqué, dans le nombre, celles de deux grandes châsses en orfèvrerie, provenant de l'abbaye de Grandselve, et qui sont probablement des produits des ateliers de Toulouse.

Le même membre a communiqué les photographies d'une curieuse étoffe brodée, du XIVe siècle, représentant les travaux des mois, et une bonne étude avec dessins à l'appui, sur une grange du XIIIe siècle qui dépendait jadis de l'abbaye de Grandselve.

Le P. de la Croix a rendu compte des fouilles qu'il poursuit depuis quelque temps dans les cimetières de Civaux et d'Antigny, auprès de Poitiers. Le cimetière d'Antigny principalement lui a fourni une importante suite de tombes de la fin de l'époque mérovingienne, qui sont généralement ornées de couvercles en pierre ornés. Les ornements de ces couvercles consistent le plus souvent en larges bandeaux d'un faible relief, formant des compartiments qui sont fréquemment remplis par des hachures dirigées en sens divers. Mais parfois ils sont beaucoup plus riches, et certains de ces couvercles sont chargés de dessins variés qui rappellent ceux de la tombe bien connue de l'évêque de Carpentras, Boetius, publiée par M. Le Blant.

M. Léon Maître, archiviste de la Loire-Inférieure, a décrit les restes d'un théâtre romain qu'il a découvert l'an dernier à Coussol, commune de Petit-Mars (Loire-Inférieure).

M. Maxe-Werly, délégué de la Société de Bar-le-Duc, a lu un mémoire sur la classification des monnaies gauloises. A l'aide de cartes sur lesquelles il a marqué les localités où des médailles gauloises du type dit « à la croix » ont été trouvées, il montre comme quoi ces pièces appartiennent à la région du sud-ouest de la France, et indique assez exactement les limites des cités auxquelles elles ont appartenu.

M. le baron de Baye a réfuté, dans un mémoire établi sur de nombreuses preuves, la théorie trop facilement admise depuis quelque temps par certains archéologues, et d'après laquelle le torques des Gaulois n'était porté que par des femmes. Il démontre que si les femmes ont pu en porter, c'était, avant tout, un des principaux éléments de la parure masculine.

M. Morsalines a communiqué un long travail sur les diverses enceintes de la ville de Château-Thierry. Dans une série de grands dessins soigneusement exécutés, il a donné le relevé des parties encore existantes de ces anciennes murailles. Le Congrès a accueilli ce mémoire en émettant à l'unanimité le vœu que les parties les plus curieuses des remparts de Château-Thierry fussent classés comme monuments historiques.

M. Léon Palustre a présenté une suite de photographies reproduisant les curieux bas-reliefs qui décorent le pourtour de l'abside de l'église de Saint-Paul-lès-Dax. Il attribue ces sculptures à l'époque carlovingienne.

M. Buhot de Kersers a lu un bon mémoire sur les inscriptions funéraires de l'église de Plaimpied (Cher). Ces inscriptions remontent au XIIe siècle. Elles sont remarquables par les formes élégantes et recherchées des lettres qui les composent, et dont les analogues sont très rares dans l'épigraphie romane.

M. Caron a communiqué la photographie d'un fragment de bas-relief du IVe siècle, récemment trouvé à Carthage par le P. Delattre, et représentant la Vierge et l'enfant Jésus. Cette sculpture est d'un beau style. Elle faisait probablement partie d'une adoration des mages.

La session a été close le 11 avril par la séance solennelle présidée par le ministre de l'Instruction, qui, dans son discours de clôture, a appelé l'attention des Sociétés savantes sur l'abandon dans lequel se trouvent la plupart de nos musées archéologiques, et principalement nos collections lapidaires.



Dans les fouilles récentes faites à Genève dans le lit du Rhône, par M. le docteur Gosse, on a trouvé un nombre considérable d'objets en bronze, presque tous en fragments et certainement réduits à cet état par leur dernier possesseur : lames d'épée,

haches, pointes de flèche, faucilles, bracelets, ciseaux, grandes épingles, vases, chaînes avec pendeloques, lames de bronze dont la configuration accuse des sections de cisailles, etc. Enfin un fragment de torques a montré que la réunion de ces objets divers avait dû avoir lieu à l'âge du fer; mais la date a été bien mieux précisée par la présence d'une monnaie gauloise admirablement conservée. A quelques mètres de ce dépôt se sont trouvés une belle fibule et un moule de molasse dont on n'a pas encore pu déterminer la destination.

L'époque romaine est principalement caractérisée par deux cippes, l'un fruste, l'autre portant une inscription et une tête de statue en marbre, plus grande que nature. Cette pièce remarquable, type de Junon ou de Vesta, devait être placée dans une niche. M. Gosse lui attribue pour date le IIe ou le IIIe siècle.

Parmi d'autres objets de l'époque romaine, mentionnons encore un couvercle de vase, un tuyau, un style, un manche d'instrument orné d'un buste de femme, un clou à quatre pointes, le tout en bronze et une balle de fronde en plomb.

L'époque mérovingienne n'est représentée que par deux bagues : l'une en étain avec monogramme et rappelant celle de Soleure, l'autre en argent, portant une inscription non encore déchiffrée.

Le Moyen-Age s'est révélé par des haches et nombre d'autres instruments en fer, — la Renaissance par toute une série d'objets en étain, indices d'une fabrication limitée à cet endroit et provenant pour la plupart sans doute de l'incendie du pont du Rhône : on y remarque des vases, des plats, des cuillères, des jouets d'enfants, des encriers. A la même époque, il faut attribuer aussi deux rondelles en plomb ayant dû servir d'appliques : l'une représente la mort d'Adonis, l'autre Diane et Actéon ; le mérite artistique de ces deux pièces est incontestable; il y a de plus une bague en or d'un travail très soigné, un petit vase en verre peint, une urne en cuivre émaillé, d'origine limousine ou allemande, et une applique en bronze aux armes de Savoie.



M. Roy, consul de France au Kef (Tunisie), fait exécuter en ce moment des fouilles dans un terrain qu'il a acquis dans l'enceinte même de la ville du Kef. Ces fouilles ont déjà amené la découverte de plusieurs statues en marbre, remarquables par leurs grandes dimensions. Elles ont mis à jour le péristyle d'un vaste édifice et produit un grand nombre d'objets intéressants. Les résultats de ces recherches devant être publiés par M. Roy lui-même, dans un des prochains numéros du *Bulletin trimestriel des antiquités africaines*, nous n'insisterons pas aujourd'hui sur cette trouvaille.

BIBLIOGRAPHIE

15. Adeline (Jules). Lexique des termes d'art. Paris, Quantin, 1885, pet. in-8°, 420 p., fig.

Ce petit dictionnaire qui figure dans la Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts, publiée par M. Quantin, ne nous paraît pas appelé à un succès aussi grand que certains volumes de la même collection. L'idée de réunir sous un petit format la nomenclature des termes d'art était excellente, mais il est regrettable que M. Adeline ait laissé à ses lecteurs le soin de combler les nombreuses lacunes qui déparent son livre. On s'étonne de ne pas voir figurer dans ce lexique les termes suivants : *bague, blochet, boulon, bréture, chaînage, contre-courbe, concave, convexe, custode, écrin, expertise, gond, manoir, meurtrière, module, montoir, mouchette, oubliettes, pyxide, pont-levis, reprise en sous-œuvre, serrure, soufflet, têtes-plates, trébuchet, voûte dominicale*, etc. Est-il nécessaire de faire remarquer combien l'exécution des vignettes laisse à désirer? L'auteur ne paraît pas s'être suffisamment préoccupé de l'histoire du costume au Moyen-Age, car on cherche vainement dans son dictionnaire des termes tels que ceux-ci : *amict, aube, aumônière, bacinet, brassard, baudrier, chausses, cotte de mailles, dossière, étole, gantelet, genouillère, gorgerin, tassette*. Il est fâcheux que les articles ne soient pas toujours rédigés d'une manière nette et précise; n'est-il pas inexact de définir la *croisée d'ogive* : croisement des nervures d'une voûte d'arête? De même est-il juste de désigner les pierres-levées sous le nom de *demi-dolmens*? On ne doit pas confondre à notre avis les *têtes de clous* avec les pointes de diamant et le *déambulatoire* d'une église avec les bas côtés. Toutes ces imperfections disparaîtront sans doute dans une seconde édition, car le lexique de M. Adeline est un livre utile qui mérite d'être remanié et complété.

Eugène Lefèvre-Pontalis.

16. Albanès (J.-H.). Armorial et sigillographie des évêques de Marseille. Marseille, impr. Olive, 1884, in-4°, xv-204 p., fig.

17. Anonyme. The Cathedral Churches of England and Wales, Descriptive, Historical, Pictorial. Londres, Cassell, in-4°.

18. Anonyme. Das alte Rom. Malerische Bilder der hervorragendsten Ruinen. Leipzig, Weigel, in-4°.

19. Barbier de Montault (X.). Un reliquaire du xve siècle. Tours, Bousrez, 1884, in-8°, 12 p., fig. (Extrait du *Bulletin monumental*.)

20. Benndorf (Otto) et Niemann (George). Reisen in Lykien und Karien. Vienne, Gerold, 1884, t. I, in-f°, 49 pl.

Cet ouvrage de grand luxe contient la relation du voyage archéologique entrepris, en 1881, par MM. Benndorf et Niemann, en Lycie et en Carie. Il débute par le récit du fameux tremblement de terre de Chio auquel ont assisté les voyageurs. Halicarnasse, Cos et Cnide, qui forment l'objet du second chapitre, leur ont fourni un certain nombre d'inscriptions et de fragments de sculpture. Rhodes est ensuite visitée par eux avant qu'ils débarquent sur la côte du continent à Kekowa-Aperlai. Les ruines de Telmessus sont l'objet d'une exploration méthodique qui fournit d'abondantes inscriptions grecques et cariennes; nous passons ensuite successivement à Pinara, à Sidyma, à Xanthus. Le célèbre tombeau, dit des Harpies, ainsi que les tombeaux lyciens en général sont l'objet d'une étude approfondie; leur forme spéciale, leur place dans le flanc des rochers et une foule d'autres curieux détails permettent peut-être de rattacher la civilisation qu'ils caractérisent aux grandes civilisations qui ont fleuri en Asie avant la civilisation hellénique. Le tombeau des Harpies, par exemple, offre au point de vue architectural une analogie frappante avec le tombeau de Cyrus, à Murgab. MM. Benndorf et Niemann décrivent ensuite Patara, Pydnai, et la contrée montagneuse qui se trouve à l'est de la Lycie, dans laquelle ils recueillent notamment un certain nombre d'inscriptions cariennes. Tlos et Karyanda terminent le présent volume qui forme un supplément considérable, au point de vue épigraphique, au *Corpus* de Boeckh et à la grande publication commencée par Le Bas et continuée par M. Waddington, en même temps qu'il augmente d'une façon notable le nombre des inscriptions cariennes jusqu'ici connues. Au point de vue archéologique proprement dit, l'étude attentive des tombeaux de la Lycie et de la Carie forme la partie originale de cette grande publication attendue avec une certaine impatience depuis quelques années par tous ceux qu'intéresse l'histoire ancienne de l'Asie Mineure.

E. Babelon.

21. Blight (J.-T.). Churches of West Cornwall. With Notes on Antiquities of the District, 2e édit. Londres, Parker, in-8°.

22. Casati (C.-C.). Fortis Etruria. Deuxième et troisième études lues devant l'Académie des inscriptions et belles-lettres. Paris, Didot, 1884, p. 17 à 47, in-8°.

23. Catalogue de l'Union centrale des Arts décoratifs, 8ᵉ exposition, 1884. La pierre, le bois (construction), la terre et le verre. Paris, impr. Motteroz, 1884, in-8°, 533 p.

24. Champier (V.). Catalogue illustré de l'Union centrale des Arts décoratifs. Paris. Baschet, 1884, in-8°, 176 p., 200 fig.

25. Chouquet (G.). Le Musée du Conservatoire national de musique, catalogue descriptif et raisonné. Nouvelle édition. Paris. Didot, 1884, in-8°, xvi-276 p., fig.

26. Darcel (A.). L'exposition rétrospective de Rouen. Rouen, Meterie, 1884, in-8°, 117 p., 6 pl.

27. Dictionnaire historique et archéologique du Pas-de-Calais, publié par la Commission départementale des monuments historiques, t. III, arrondissement de Saint-Pol. Arras, Delville, 1884, in-8°, 252 p.

28. Die Bau-und-Kunstdenkmäler der Provinz Westpreussen, 2 Heft : Der Land-Kreis Danzig. Danzig, Bertling, in-4°.

29. Duhamel (L.). Une église romane et deux inscriptions tumulaires à Orange. Paris, Champion, 1884, in-8°, 12 p.

30. Eaton (D.-C.). Handbook of Greek and Roman Sculpture, principally from the Bausteine of Dʳ C. Friederichs. 2ᵉ édit. Londres et Boston, in-12°.

31. Engelmann (M.). Die Kunst im Verhältniss zum Naturalismus. Leipzig, Grieben, in-8°.

32. Furtwaengler (A.). Collection Sabouroff. Monuments de l'art grec, 9ᵉ livr. Berlin, Asher, in-f°.

33. Garnault (P.) and Garnier (E.). French Potery. With Illustrations and Marks. (South Kensington Handbooks.) Londres, Chapman and Hall, in-8°.

34. Gerhard (E.). Etruskische Spiegel. t. V, 3ᵉ livr. Berlin, Reimer, in-4°.

35. Girard de Rialle. Monuments mégalithiques de Tunisie. Angers, impr. Burdin, 1884, in-8°, 11 p., fig. et pl. (Extrait du *Bulletin des antiquités africaines*, 1884.)

36. Gorringe (Henry H.). Egyptian Obelisks. Londres, Nimmo, in-f°.

37. Gotzinger (E.). Reallexicon der deutschen Alterthümer, 2ᵉ édit. 24ᵉ fasc. Leipzig, Urban, in-8°.

38. Guesnon (A.). Décadence de la tapisserie à Arras depuis la seconde moitié du xvᵉ siècle. Lille, impr. Lefèvre-Ducrocq, 1884, in-8°, 36 p.

39. Hamlin (A.-C.). Leisure Hours among the Gems. Londres et Boston, in-12°.

40. Hauselmann (J.). Die Stilarten des Ornaments in den verschiedenen Kunstepochen. Zürich, Füssli, in-4°, 2ᵉ édit.

41. Joseph (P.). Die Münzen des gräflichen und fürstlichen Hauses Meiningen. Francfort-sur-le-Mein, Volcker, in-8°.

42. Kastromenos (P.-G.). The monuments of Athens : An Historical and Archaeological' description. Translated from the Greek by Agnès Smith. Londres, Stanford, in-8°.

43. Klein (W.). Zur Kypsele der Kypseliden in Olympia. Vienne, Gerold fils, in-8°.

44. Kolb (H.). Glasmalereien des Mittelalters und der Renaissance. Stuttgart, Wittwer, in-f°.

45. Lauser (W.). Die Kunst in Oesterreich-Ungaren. Vienne, Graeser, in-4°. (Extrait de l'*Allgemeinen Kunst-Chronik*.)

46. Lebègue. Deux inscriptions inédites de Thugga. Toulouse, impr. Chauvin, 1884, in-4°, 3 p.

47. Ledain (Bélisaire). Notice historique et archéologique sur l'abbaye de Saint-Jouin-de-Marnes. Poitiers, impr. Tolmer, 1884, 92 p. in-8°. (Extrait des *Mémoires de la Société des antiquaires de l'Ouest*, t. VI.)

48. Loeschcke (G.). Vermuthungen zur griechischen Kunstgeschichte und zur Topographie Athens. Dorpat, Schnakenburg, in-4°.

49. Lutzow (C. von). Die Kunstschätze Italiens, in geographisch-historischer Uebersicht geschildert, 29ᵉ livr. Stuttgart, Engelhorn, in-f°.

50. Maskell (A.). Russian Art and Art Objects in Russia. A Handbook to the reproductions of Goldsmith's Work and

other Art Treasures from that Country in the South Kensington Museum. Londres, Chapman and Hall, in-8°.

51. Mommsen (T.). L'inscription géographique de Coptos. La nouvelle liste des centurions de Lambèse. Angers, imp. Burdin, 1884, in-8°, 11 p. (Extrait du *Bulletin des antiquités africaines*, 1884.)

52. Ohlenschlager (F.). Die römischen Grenzlager zu Passau, Künzing, Wischelburg und Straubing. Munich, Franz, in-4°.

53. Otte (H.). Handbuch der kirchlichen Kunst-Archäologie der deutschen Mittelalters. 5e édition, t. II. 5e livr. Leipzig, Weigel, in-8°.

54. Perret (P.). Les Pyrénées françaises. III. L'Adour, la Garonne et le pays de Foix. Paris, Oudin, in-8°, 468 p. Dessins par Sadoux.

55. Petrie (W.-M. Flinders). The Pyramids and Temples of Gisch. New and revised Edition. Londres, Field and Tuer, in-8°.

56. Poggi (Vittorio). Appunti di epigrafia etrusca, parte prima. Genève, in-8°, 61 p., 2 pl. (Extr. du *Giornale ligustico*.)

57. Quicherat (Jules). Mélanges d'archéologie et d'histoire. Antiquités celtiques, romaines et gallo-romaines. Mémoires et fragments réunis et mis en ordre par Arthur Giry et Auguste Castan, précédés d'une notice sur la vie et les travaux de J. Quicherat, par Robert de Lasteyrie, et d'une bibliographie de ses œuvres. Paris, Picard, 1885, gr. in 8°, 580 p.

Les œuvres archéologiques de Jules Quicherat se composent, pour une bonne part, de mémoires et de rapports dispersés dans des revues où l'on a souvent quelque peine à les retrouver. Il était fort intéressant de grouper ces divers écrits pour faire honneur à la mémoire du maître, et cette publication, entreprise par quelques savants élèves de Quicherat, ne comprendra pas moins de quatre gros volumes. Le premier de ces recueils vient de paraître par les soins de MM. Giry et Castan; il est consacré à l'archéologie celtique, romaine et gallo-romaine. Nous ne saurions trop louer l'excellent ordre dans lequel les articles ont été rangés et le choix judicieux qui a présidé à la composition du volume. L'ouvrage est précédé d'une notice sur Quicherat où M. de Lasteyrie a esquissé de main de maître la vie laborieuse du grand archéologue. Cette biographie est aussi remarquable par l'intérêt du récit que par l'élégance du style. La bibliographie des œuvres de Quicherat, dressée par M. Giry, en forme un utile complément.

Ce volume ne renferme que deux fragments inédits: le premier est la préface d'un Manuel d'archéologie; le second, une curieuse étude sur les vestiges romains de la rive gauche de la Seine à Paris. Mais on éprouve un véritable plaisir à relire des mémoires déjà connus qui peuvent être cités comme des modèles de discussions archéologiques. Signalons parmi les études les plus intéressantes : la question du ferrage des chevaux en Gaule, le lieu de la bataille entre Labienus et les Parisiens, le pilum de l'infanterie romaine, la rue et le château Hautefeuille à Paris, ainsi que les conclusions pour Alaise dans la question d'Alesia. Ce dernier morceau n'a plus aujourd'hui d'intérêt scientifique, mais il donne une haute idée du talent que possédait Jules Quicherat pour exposer avec clarté et discuter avec méthode. Il faut également citer ces nombreux rapports, frappés au coin de l'érudition la plus sûre, où l'illustre archéologue savait se prononcer en quelques pages sur les découvertes qui lui étaient signalées par les correspondants du Comité des travaux historiques. MM. Giry et Castan ont su fort habilement mettre en relief les articles de ce genre. Nous sommes autorisé à annoncer que le second volume des œuvres de Quicherat, consacré à l'archéologie du Moyen-Age, paraîtra très prochainement, grâce au zèle et à l'activité de M. de Lasteyrie qui s'est chargé d'en diriger la publication.

E. Lefèvre-Pontalis.

58. Ramée (Daniel). Histoire générale de l'architecture. Renaissance. Paris, Dunod, 1885, gr. in 8°, 471 p., fig.

En 1862, M. Ramée avait entrepris de refondre complètement son histoire sommaire de l'architecture, c'est le troisième et dernier volume de ce travail qu'il vient de faire paraître tout récemment. L'ouvrage traite successivement de l'architecture en Italie, en France, en Allemagne, en Angleterre et en Espagne depuis le XVe siècle jusqu'à nos jours. Le cadre de ce compte rendu nous impose l'obligation d'être très bref. Il y aurait cependant beaucoup à dire sur les idées bizarres que M. Daniel Ramée développe dans l'introduction de son livre. Nous ne saurions nous ranger à l'opinion de l'auteur quand il prétend que la principale cause de la Renaissance fut la décadence de l'esprit religieux pendant le XVe siècle et quand il voit dans ce grand mouvement artistique la revanche de l'esprit d'indépendance contre la théocratie du Moyen-Age. On pardonnerait facilement à l'auteur l'abus des théories si son ouvrage était rempli d'observations nouvelles et de vues originales. Malheureusement il s'est borné à consulter des travaux de seconde main. Au lieu de consacrer à chaque siècle une étude préliminaire sur les caractères généraux de son architecture, il s'est contenté de classer dans leur ordre de date les monuments bâtis pendant chaque période et d'en rédiger une description sommaire. Cette méthode nuit à l'unité de la composition et diminue l'intérêt de la lecture. Il convient en outre de signaler les nombreuses lacunes du livre de M. Ramée; on s'étonne de ne pas y rencontrer les noms d'églises fort importantes pour l'histoire de l'architecture au XVIe siècle telles que celles de Brou, de La Ferté-Bernard, de Villeneuve-le-Roi, d'Aumale, de Vétheuil, de Gisors, de La Ferté-Milon, de Saint-Maclou de Pontoise, de Notre-Dame des Andelys, de Saint-Nicolas de Troyes, de Saint-Pierre de Caen, de Saint-Nicolas du Port, de Sainte-Cécile d'Albi, etc. Pourquoi ne pas mentionner la curieuse tentative faite en 1601 pour

rebâtir la cathédrale d'Orléans dans le style gothique et passer sous silence les noms d'architectes aussi connus que Martin Chambiche, Michel Lalye, Jean Vast et David, le maître de l'œuvre de Saint-Eustache? Le château de Saint-Germain, malgré son importance, n'est pas cité une seule fois dans le cours de l'ouvrage. M. Ramée, qui a été le collaborateur de M. Vitet dans la monographie de la cathédrale de Noyon, devrait connaître le département de l'Oise, et cependant il ne consacre même pas quelques lignes à décrire les monuments du XVIe siècle situés dans cette région, tels que le chœur de Saint-Étienne de Beauvais, l'intéressante église de Bitry, près de Compiègne, et le clocher de Béthizy-Saint-Pierre, dont une curieuse inscription fixe la date à l'année 1520. Le travail de M. Daniel Ramée est avant tout une œuvre de polémique qui ne nous paraît pas destinée à rendre beaucoup de services aux archéologues.

E. Lefèvre-Pontalis.

59. Riepenhausen (F. und I.). Gemälde des Polygnot zu Delphi (die Einnahme von Troja und die Abfahrt der Griechen darstellend). Gezeichnet und gestochen nach der Beschreibung des Pausanias. 18 pl. in-f°, texte in-4°. Leipzig, Hesse.

60. Rogeron (L.). Les fortifications et la tour de César de Provins. Provins, Vernant, 1884, in-8°, 24 p.

61. Saint François d'Assise. Paris, Plon, 1885, in-4° xvi-438 p., 35 pl. et 200 gravures.

Bien que ce volume sorte en apparence du cadre qui s'est tracé la *Gazette*, nous ne pouvons cependant le passer sous silence. Si la plus grande partie du texte ne touche pas à l'archéologie, l'illustration du moins en fait un très intéressant répertoire pour l'histoire de l'art; elle offre réunis tous les éléments d'une iconographie de saint François, et l'on sait l'influence que ce saint a exercée sur le développement des arts en Italie. Aucune légende pieuse n'a inspiré plus souvent et mieux les artistes que la vie de saint François. Peintres et sculpteurs ont rivalisé de zèle, et avec un rare bonheur, pour traduire en tableau cette légende si poétique : depuis les naïves peintures de Giunta Pisano jusqu'à Raphaël en passant par Giotto et Fra Angelico, tous ou presque tous lui ont emprunté quelques-unes de leurs plus belles pages. Ici nous ferons aux auteurs une légère critique : nous aurions préféré que dans le choix de leurs illustrations ils se fussent arrêtés au seuil du XVIe siècle, en faisant une exception pour l'art espagnol seulement, dont l'épanouissement si tardif, en s'inspirant de saint François, a produit des chefs-d'œuvre. Sans doute le saint François d'Alonso Cano n'est plus le saint de Giotto ou de Fra Angelico; la tradition a subi en route des modifications si profondes que l'on a peine à reconnaître dans l'ascète espagnol le doux religieux d'Assise dont la pauvreté n'a absolument rien de triste; mais, enfin, c'est là une façon de comprendre saint François, tandis qu'en face des Flamands du XVIIe siècle il faut bien avouer que leur pinceau s'est absolument montré impuissant à traduire la légende; à notre avis, c'est là un élément peu intéressant au point de vue historique ou archéologique, fort au dessous du reste au point de vue de l'art, et qu'il aurait fallu écarter en bloc; personne ne s'en serait plaint et l'œuvre y aurait gagné en unité. Cette petite réserve faite, disons hautement qu'il sera fort utile d'avoir réuni dans ce volume les reproductions de toutes les fresques d'Assise; un pareil travail, surtout pour les peintures des voûtes, présentait mille difficultés, l'artiste chargé de les dessiner s'en est tiré à son honneur. Il a su conserver à ces peintures tout leur caractère et ce n'est pas aller trop loin que de dire que c'est un véritable service rendu à l'histoire de l'art. Beaucoup d'autres monuments y sont reproduits d'une façon satisfaisante pour la première fois : par exemple le Giotto du Musée du Louvre, représentant saint François recevant les stigmates, l'admirable bas-relief d'Andrea della Robbia, la rencontre de saint Dominique et de saint François. Nous n'aurons garde non plus d'oublier d'excellentes gravures dues à nos meilleurs artistes, des planches de sceaux et de médailles, et enfin — ceci est la partie pittoresque de l'illustration — d'excellentes vues d'Italie : il n'est pas mauvais de présenter parfois les monuments dans leur milieu, surtout quand on a affaire à des monuments comme ceux d'Assise, de Chiusi, de La Verna : on ne sent bien leur valeur que quand on les voit au milieu du paysage qui les entoure. Un érudit qui, par une modestie toute franciscaine, a voulu garder l'anonyme, a tracé à la fin de l'ouvrage un intéressant tableau de l'influence de saint François sur la renaissance et le développement des arts. Nous ne ferons qu'un reproche à ces pages, c'est d'être trop courtes; et sans souscrire à certains jugements sur des artistes qui ont toutes nos sympathies, tels que Pérugin, Botticelli ou Donatello, nous reconnaîtrons avec l'auteur que saint François a été le père de l'art chrétien en Italie.

E. M.

62. Schuermans (H.). Cachet d'oculiste trouvé à Houtain-l'Évêque, suite à l'*Épigraphie romaine de la Belgique*. (Extrait du *Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie de Belgique*, 1883.)

63. Stanton (Geo. K.). Rambles and Researches among Worcestershire Churches. With Historical Notes relating to the several Parishes. Londres, Simpkin, in-8°.

64. Steinmann (C.). Die Grabstätten der Fürsten des Welfenhauses von Gertrudis, der Mutter Heinrichs des Löwen, bis auf Herzog Wilhelm von Braunschweig-Lüneburg. Braunschweig, Goeritz, in-8°.

65. Tondeur (A.) und Trendelenburg (A.). Die Gigantomachie d. Pergamenischen Altars. Skizzen zur Wiederherstellung desselben. Berlin, Wasmuth, in-f°.

66. Traeger (A.). Deutsche Kunst, in Bild und Lied. Original-Beiträge deutscher Maler, Dichter und Tonkünstler. Leipzig, Klinkhardt, in-4°, t. 25.

67. Tröltsch (E. von). Fund-Statistik der vorrömischen Metallzeit im Rheingebiete. Stuttgart, Enke, in-4°.

68. Tückermann (W.-P.). Die Gartenkunst der italienischen Renaissance-Zeit. Berlin, Parey, in-8°.

69. Van Drival (E.). Des tapisseries de haute-lice à Arras après Louis XI, question historique. Arras, impr. Schoutheer, 1884, in-8°, 19 p.

70. Weil (R.). Die Künstlerinschriften der Sicilischen Münzen. 24° Programm zum Winckelmannsfeste. Berlin, Reimer, in-4°.

71. Weinhold. Germanitische Abhandlungen. 3° lief. : Die deutschen Opfergebrauche bei Ackerbau und Viehzucht. Ein Beitrag zur deutschen Mythologie und Alterthumskunde. Breslau, Kœbner, in-8°.

72. Wetter (F.). Das S. Georgen-Kloster zu Stein am Rhein. Lindau, Stettner, in-8°.

73. Williamson (G.-C.). Jottings on the Regal Coinage and Token Currency of Guildfort. With some Notes on the Etymology of the Name of the Town. Londres, Stock, in-8°.

SOMMAIRE DES RECUEILS PÉRIODIQUES.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS.

JANVIER 1885.

Montaiglon (A. de). Jean Goujon et la vérité sur la date et le lieu de sa mort (fin).

Goujon s'expatria en 1562, se retira à Bologne et y mourut entre les années 1564 et 1568.

Darcel (A.). La collection Basilewsky (fig.).

FÉVRIER 1885.

Magne (Lucien). Le Vitrail. 1er article. (figures et planches).

Gonse (Louis). L'art de bâtir, chez les Byzantins (fig.).

Compte rendu détaillé de l'ouvrage de M. Choisy.

BULLETIN TRIMESTRIEL DES ANTIQUITÉS AFRICAINES.

JANVIER-MARS 1885.

Villefosse (Ant. Héron de). La petite mosaïque de Saint-Leu (pl.).

Demaeght (L.). Inscriptions inédites de la province d'Oran.

Delattre (R. P.). Mosaïques chrétiennes de Tabarca (pl.). — Sceaux et chatons de bagues.

Piesse (L.). Sarcophage antique de Constantine (pl.).

Poinssot (J.). Voyage archéologique en Tunisie (suite). — Routes de Carthage à Théveste et à Sicca, Tebourzouk, Dougga, etc. (pl.).

Demaeght (L.). Musée archéologique.

REVUE NUMISMATIQUE.

PREMIER TRIMESTRE 1884.

Engel (Arthur). Notes sur les collections numismatiques d'Athènes (2 pl.).

Babelon (Ernest). Une monnaie d'or d'Alexandria Troas (fig.)

Robert (P. Charles). Les phases du mythe de Cybèle et d'Atys, rappelées par les médaillons contorniates (3 pl.).

Deloche (Maximin). Monnaies mérovingiennes inédites (suite); Sacierges en Berry (fig.)

Vallentin (Ludovic). Recherches sur le monnayage des seigneurs de Montélimar (fig.)

Guiffrey (J.-J.). La monnaie des médailles. — Histoire métallique de Louis XIV et de Louis XV, d'après les documents inédits des archives nationales.

BULLETIN ÉPIGRAPHIQUE.

NOVEMBRE-DÉCEMBRE 1884.

Jullian (Camille). Inscriptions transportées au musée de Marseille.

Loustau (G.). Découvertes épigraphiques à Aix-les-Bains (Savoie).

Revellat (G.-P.). Les Aduaicates, peuples gaulois emplacé dans la région d'Andon (Alpes-Maritimes).

Jullian (C.). Deux inscriptions de Cornillon.

Lafaye (G.). Quelques inscriptions des Bouches-du-Rhône (suite). — Inscriptions inédites de la Corse (fin).

Mowat (R.). Déchiffrements rectifiés (suite).

Cagnat (R.). Cours élémentaire d'épigraphie latine (suite).

Delattre (A.-L.). Inscriptions de Carthage (suite).

JANVIER-FÉVRIER 1885.

Hübner (E.). Une nouvelle inscription à South Shields (Angleterre).

Jullian (C.). Inscription de la vallée de l'Huveaune.

Mowat (R.). La première inscription relative à un Céleusie.

Jullian (C.). Les voies romaines dans le département des Bouches-du-Rhône.

Mowat (R.). Sigles et autres abréviations.

Cagnat (R.). Cours élémentaire d'épigraphie latine (suite).

REVUE ARCHÉOLOGIQUE.

JANVIER-FÉVRIER 1885.

Clermont-Ganneau. Le sceau de Obadyahou, fonctionnaire royal israélite (fig.).

L'inscription de ce cachet porte en deux lignes : *A Obadyahou, serviteur du roi.* Cet important monument paraît antérieur à l'an 720 av. J.-C. et a pu appartenir à l'officier d'Achab, roi d'Israël, qui joue un rôle dans l'histoire du prophète Élie.

Flouest (Ed.). Deux stèles de laraire (suite et fin, vignettes).

Étude d'archéologie gauloise sur le dieu porte-marteau et les stèles de Montceau (Côte-d'Or).

Lièvre (A.-F.). Exploration archéologique du département de la Charente (cantons de St-Amant-de-Boixe, Mansle et Aigre).

Bapst (G.). Souvenirs du Caucase ; fouilles sur la grande chaîne, 3 planches.

Tombeaux ayant fourni des bracelets, des colliers, et particulièrement de petites figures représentant des hommes avec les bras appuyés sur le ventre ; ou bien avec les mains écartées et les pouces enfoncés dans les oreilles.

Sorlin-Dorigny (Al.). Timbres d'amphores trouvés à Mytilène.

Bourbon (G.). Note sur la crosse et sur l'anneau de Jean II de La Cour d'Aubergenville, évêque d'Evreux (1244-1256) (vignettes).

Reinach (Salomon). Deux moules asiatiques en serpentine (vignettes).

Ces deux moules, l'un au Musée du Louvre, l'autre au Cabinet des médailles, représentent principalement un homme et une femme vus de face, d'un art singulier, peut-être hittite, que l'auteur préfère appeler *art lydo-phrygien*.

Clermont-Ganneau. Inscriptions grecques inédites du Hauran et des régions adjacentes (suite).

Baux (A.). La poterie des Nuraghes et des tombes des Géants, en Sardaigne (fig).

Reinach (Salomon). Chronique d'Orient.

Tannery (Paul). Le scholie du moine Neophytos sur les chiffres hindous.

The American Journal of Archaeology for the monuments of antiquity and of the middle ages. Vol. I, n° 1. Baltimore 1885, in-8°.

Nous sommes heureux de souhaiter la bienvenue à un nouveau recueil archéologique, qui vient de se fonder aux États-Unis sous la direction de l'Archaeological Institute of America, et qui se publie par les soins de M. Charles Eliot Norton et de notre collaborateur M. A.-L. Frothingham. Les fondateurs de ce journal ne prétendent négliger aucune des branches de l'archéologie, et leur premier fascicule fait une part à peu près égale aux œuvres de l'antiquité et du Moyen-Age. A la suite des articles de fond, on trouve une série de nouvelles assez nourrie et une bibliographie où figure en première ligne l'analyse de la *Gazette archéologique* et des principaux recueils archéologiques de l'Europe. Les comptes rendus sont peu nombreux et nous espérons bien que les directeurs de l'*American Journal* développeront, comme elle le mérite, cette partie de leur publication qui nous paraît de première utilité. Depuis quelque temps, le goût des études archéologiques commence à se répandre aux États-Unis, et chaque année voit paraître dans des grandes villes de l'Union un certain nombre d'ouvrages ou d'opuscules archéologiques, dont les savants Européens auraient grand intérêt à connaître et le sujet et la valeur. Les collaborateurs de MM. Norton et Frothingham rendront un service signalé aux érudits de tous les pays en les renseignant avec exactitude sur les publications archéologiques faites dans le Nouveau Monde, et en appréciant avec impartialité leur mérite.

Voici le contenu du premier fascicule de l'*American journal of archaeology*.

NORTON (Ch. Eliot). The first American classical archæologist.

Note sur J.-J. Middleton, auteur d'un gros volume sur les antiquités grecques et les murs cyclopéens de l'Italie, premier ouvrage d'archéologie classique écrit par un Américain.

WALDSTEIN (Ch.). The Panathenaic festival and the central slab of the Parthenon frieze.

MERRIAM (Aug.-C.). Inscribed sepulchral vases from Alexandria.

Suite d'inscriptions grecques, relevées sur une collection de vases actuellement en la possession de M. G.-L. Feuardent, à New-York.

FROTHINGHAM (A.-L.). The revival sculpture in Europe in the thirteenth century (2 pl.).

Très intéressant article dans lequel l'auteur rend à la France la part capitale qui lui revient dans l'histoire de la sculpture au XIIIe siècle.

MARSH (Arthur Richmond). Ancient crude brick construction and its influence on the Doric style.

Analyse de l'article inséré en 1884, par M. Dersfeld dans le recueil des mémoires publiés pour le 70e anniversaire de la naissance de Curtius.

FROTHINGHAM (A.-L.). Miscellanies. Arnolfo di Lapo and Jacopo Torriti at Rome. — Certificate of decease of Antonio da San-Gallo.

R. L.

JAHRBUCH DER KUNSTHISTORISCHEN SAMMLUNGEN DER ALLERHŒCHSTEN KAISERHAUSES. IIIe VOLUME (1885).

SCHNEIDER (R.). Ueber zwei unedirte griechische Bronzen.

KENNER (F.). Roemische Medaillons (suite).

ILG (D^r). Das Spielbrett von Hans Kels.

ENGERTH (Ed. von). Ueber die im Kunsthistorischen Museum neu zur Aufstellung gelangenden Gemaelde (suite et fin).

SCHMELARZ (Ed.). Das diurnale oder Gebetbuch des Kaisers Maximilian I.

N..... Tapeten Abbildungen.

ZIMERMAN et von FRIEDLER. Urkunden und Regesten aus dem K-u-K. Staat-Archiv in Wien.

Inventaire de Marguerite d'Autriche.

ARCHÆOLOGISCHE ZEITUNG. (1re LIVRAISON, 1884.)

ROSSBACH (O.). Sculpturen von Ilion (pl. 14 et deux gravures dans le texte).

Trois métopes très mutilées du temple d'Athéné, découvertes par M. Schliemann à Ilion. Ce sont des fragments d'une gigantomachie exécutée à la même époque que les reliefs du grand autel de Pergame, et probablement par des artistes de la même école, c'est-à-dire au temps d'Euménès II (197-159).

MEIER (P.-J.). Beitraege zu den griechischen Vasen mit Meistersignaturen (pl. 15, 16, 17, et gravures dans le texte).

Additions et rectifications au travail de Klein sur les signatures d'artistes, sur les vases peints, publié dans le 33e volume des *Denkschriften* de l'Académie de Vienne.

HARTWIG (P.). Neue Unterweltsdarstellungen auf griechischen Vasen (pl. 18, 19, et gravures dans le texte).

Interprétation de scènes de l'Hadès, figurées sur deux groupes de vases : 1° Amphore de Canosa, à Munich, n° 849; amphore d'Altamura, à Naples, n° 3222; amphore de Ruvo, à Carlsruhe, n° 1. — 2° Amphore de l'ancienne collection Jatta, à Naples; amphore de la collection Santangelo, n° 11; trois amphores de Saint-Pétersbourg, n°s 424, 426, 498; oxybaphon de l'ancienne collection Blacas. Enfin, deux autres scènes sont inédites, l'une figure sur un vase du musée de Carlsruhe, l'autre sur le vase de la collection Santangelo, n° 709, à Naples.

MAYER (M.). Ein Theseus-Sarkophag (gravure dans le texte).

Ce sarcophage, qui représente le mythe de Thésée, a été découvert en octobre 1883, à Castel Giubileo, sur les ruines de l'antique Fidènes, en Italie; il est aujourd'hui à Rome.

STUDNICZKA (F.). Zum Ostgiebel des Zeustempels in Olympia.

Chronik der Winckelmannsfeste (Rome, Athènes, Berlin, Bonn, Kiel).

L'Administrateur-Gérant,

S. COHN.

SCULPTURES ANTIQUES TROUVÉES A CARTHAGE

(MUSÉE DE SAINT-LOUIS)

(PLANCHES 17, 18 et 19.)

L'emplacement de Carthage, exploité comme carrière depuis des siècles, a fourni un grand nombre d'antiquités de tout genre, bas-reliefs, mosaïques, terres cuites, inscriptions, qui se sont dispersées dans différentes collections publiques et privées, en particulier dans les Musées de France et d'Algérie. Mais on n'a encore publié que fort peu de sculptures de cette provenance [1], sans doute parce que la plupart de ces objets, appartenant à l'époque romaine, ne semblaient pas présenter un intérêt artistique suffisant. Nous nous proposons de faire connaître ici quelques marbres et bas-reliefs en pierre découverts à Carthage, qui n'ont pas encore, que nous sachions, attiré l'attention des archéologues. Ils font partie de la riche collection formée dans les jardins et dans une salle du couvent de Saint-Louis (l'ancienne citadelle de Byrsa), par le zèle éclairé du R. P. Delattre. Le noyau de cette collection, dont il existe deux catalogues partiels [2], a été constitué en 1842, lors de la construction de la chapelle de Saint-Louis, sur un terrain concédé à la France par le bey de Tunis. Un certain nombre de fragments, découverts en creusant les fondations,

1. Beulé, *Fouilles à Carthage*, pl. II et IV; *Revue archéologique*, IXe année, pl. 184 et p. 88; Sainte-Marie, *Mission à Carthage*, p. 16, 17, 19, 23; Lavigerie, *De l'utilité d'une mission archéologique permanente à Carthage*, 1881, pl. II. Une réplique bien conservée de la Vénus de Médicis, découverte dans un puits à El Marsa, appartenait à M. Tissot; une photographie en a été publiée dans le catalogue de sa vente (Paris, 1884) et achetée par la maison Rollin et Feuardent.

2. Delattre, *Objets archéologiques exposés à l'exposition universelle d'Amsterdam, section tunisienne*, Tunis, imprimerie B. Borel, 1883; le même, *Lampes chrétiennes de Carthage*, Lyon, 1880 (Bibliothèque illustrée des missions catholiques). Cf. Lavigerie, *De l'utilité d'une mission permanente à Carthage*, p. 10 et suiv.

furent encastrés dans les murs d'enceinte du terrain concédé. Toutefois, jusqu'à l'arrivée du P. Delattre à Carthage, aucun effort sérieux n'avait été fait pour recueillir et mettre à l'abri de la destruction les morceaux de sculpture, les mosaïques, les terres cuites, que l'on découvrait presque continuellement entre la colline de Byrsa et la mer. La pensée de former un Musée à Carthage même est due à Beulé, qui déposa, dans une des chambres du couvent de Saint-Louis, les objets provenant de ces fouilles. On peut les voir aujourd'hui encastrés dans les murs de la concession, à côté d'une multitude de fragments d'architecture, de bas-reliefs, de figures en marbre, d'inscriptions latines et de stèles puniques. Quelques statues plus importantes, dont l'une provient de Thysdrus (El Djemm), et l'autre de Carthage[1], ont été dressées sur des piédestaux et décorent le jardin entre la chapelle et le couvent. Enfin, les objets de petite dimension et quelques têtes de marbre sont conservés dans une salle du couvent; le nombre de ces objets dépassait 6,000 en 1881 et s'est considérablement accru depuis, malgré l'exiguïté des ressources dont dispose le P. Delattre tant pour exécuter des fouilles que pour acheter des antiquités. On a quelquefois émis l'idée que le Gouvernement français devrait acquérir cette collection et lui faire une place au Musée du Louvre. Ce serait, à notre sens, une grave erreur. Formée sur le sol même de Carthage, composée presque exclusivement d'objets découverts sur l'emplacement de la ville punique, elle perdrait une grande partie de l'intérêt qu'elle présente le jour où elle aurait été éloignée de son berceau naturel. Une foule de menus objets, que l'on étudie avec fruit à Carthage, ne seraient plus, dans un grand musée, que des bibelots encombrants, privés, pour ainsi dire, de leur état civil et du caractère d'origine commune qui en fait le prix. Aussi faut-il savoir gré à Son Eminence le cardinal Lavigerie et au P. Delattre d'avoir refusé à diverses reprises, et tout récemment encore à Amsterdam, les séduisantes propositions qui leur ont été faites pour obtenir qu'ils se séparassent d'une collection à laquelle leur nom restera toujours attaché. Ajoutons que la libéralité avec laquelle le P. Delattre permet aux archéologues d'étudier et de copier les antiquités confiées à sa

1. C'est le haut-relief de style pseudo-phénicien, publié par Son Eminence le cardinal de Lavigerie, *op. laud.*, pl. II, et que reproduit notre planche 19.

garde assure à la science les mêmes facilités et les mêmes avantages que si la collection de Saint-Louis était déposée dans une salle du Louvre. C'est grâce à son obligeance et à la bienveillante autorisation de S. Em. le cardinal Lavigerie, archevêque d'Alger et de Carthage, que nous avons pu photographier et faire reproduire pour la *Gazette* les intéressantes sculptures qui font l'objet de cette notice; nous les prions d'agréer ici l'expression de notre reconnaissance[1].

Les quatre têtes de marbre que nous avons réunies sur la première planche (nº 17) appartiennent à la meilleure époque de l'art romain. La première[2], qui mesure 32 centimètres de hauteur, a été trouvée près de l'ancien Forum, c'est-à-dire dans le voisinage du port militaire[3]. Les oreilles sont percées de trous destinés à recevoir des pendants; la tête, qui portait une couronne, présente aussi à sa partie supérieure le trou d'ajustement d'une applique de métal. Au moment de sa découverte, elle était revêtue d'une mince couche de dorure qui devait lui donner l'aspect d'un bronze. Il en subsiste aujourd'hui des traces suffisantes pour ne laisser aucun doute à cet égard. Peut-être l'habitude de dorer les marbres était-elle particulière à Carthage; M. de Sainte-Marie a signalé la même couche de dorure sur une tête en marbre d'Apollon, découverte par lui en 1874[4]. On a cru reconnaître, dans l'œuvre remarquable trouvée au Forum, une représentation d'Astarté ou de la *Juno Caelestis*, la grande déesse de Carthage. Les traits du visage ont, en effet, quelque chose de l'ampleur et de la majesté sereine que l'art antique attribue aux images de Junon. Mais le travail un peu sec des cheveux nous empêche d'y voir, avec le P. Delattre, une œuvre de l'époque grecque; c'est un spécimen intéressant de l'art gréco-romain au commencement de l'époque impériale ou de la fondation de la colonie romaine de Carthage. Il est visible toutefois que l'artiste a voulu reproduire les traits de la grande déesse punique, telle qu'elle était adorée à Carthage à l'époque de la prospérité commerciale et de l'indépendance de

1. Le cliché du haut-relief de la planche 18 a été fait pour le Musée de Saint-Louis.

2. Delattre, *Objets archéologiques*, 1883, p. 255; Lavigerie, *De l'utilité*, etc., 1881, p. 13.

3. Cf. Tissot, *Géographie de la Province Romaine d'Afrique*, t. I, p. 631; Sainte-Marie, *Mission à Carthage*, p. 192; Beulé, *Fouilles à Carthage*, 1re partie; Delattre, *Bulletin épigraphique*, [illegible], p. 295.

4. *Mission à Carthage*, p. 19.

cette grande ville. Il suffit, pour s'en convaincre, de comparer cette tête de marbre avec la tête d'Astarté qu'on voit sur les monnaies autonomes de Carthage, en argent et en bronze, avec une légende phénicienne[1]; on constatera même que la coiffure et l'arrangement des cheveux ne sont pas sans quelque analogie. L'appendice mutilé qui surmonte la tête nous a semblé, à première vue, n'être qu'une amorce ménagée par le sculpteur pour fixer quelque ornement symbolique, comme par exemple le disque lunaire et les cornes de vache sur la tête d'Isis. Cependant, quand on remarque que la tête est enveloppée d'une calotte hémisphérique ne laissant voir que les bandeaux de cheveux qui encadrent le front, on est porté à admettre que la déesse est, en réalité, coiffée d'un bonnet phrygien dont l'appendice en question formerait la mèche supérieure. Cette hypothèse semble confirmée par la comparaison de la tête de marbre du Musée de Saint-Louis avec celle qu'on voit sur de belles monnaies phéniciennes de Carthage, où la grande déesse est bien positivement coiffée du bonnet phrygien[2]. On peut donc, croyons-nous, regarder notre tête de marbre comme une représentation de la *Virgo Caelestis*, exécutée dans les premiers temps de l'Empire, alors qu'il existait encore des *motifs* puniques, mais que l'art gréco-romain régnait sans conteste à Carthage.

Les trois autres têtes réunies sur la même planche sont des portraits exécutés en grandeur naturelle. La première (à droite, en haut) est facile à dénommer : nous y reconnaissons avec certitude le portrait d'Octavie. C'est un monument de plus à ajouter à la série de ceux qui nous ont conservé l'image de cette femme célèbre dont Beulé croyait jadis qu'il n'existait pas de portrait[3]. Aujourd'hui nous pouvons énumérer les monuments suivants comme reproduisant sans conteste les traits de la sœur d'Auguste :

1° Monnaies des villes grecques : Pella, Thessalonique, Corcyre (*insula*), Ephèse, Tripoli de Phénicie : elles ont été frappées par Marc Antoine, lorsque le triumvir était gouverneur de l'Orient, après qu'il eut répudié Fulvie, et avant qu'il se fût allié à Cléopâtre ;

1. Müller, *Numismatique de l'ancienne Afrique*, t. II, p. 76 et suiv.

2. Müller, *op. cit.*, p. 76, n° 46.

3. Cf. F. Bompois, *Revue numism.*, 1868, p. 90.

2° Médaillons cistophores d'Asie-Mineure et bronzes romains frappés en Sicile par C. Fonteius Capito, M. Oppius Capito, L. Sempronius Atratinus, L. Calpurnius Bibulus, L. Pinarius Scarpus[1].

3° Tête en basalte vert, aujourd'hui au Musée du Louvre, et ayant autrefois fait partie de la collection de M. Louis Fould[2].

4° Buste de bronze trouvé à Lyon, aujourd'hui au Musée du Louvre[3].

5° Camée appartenant à M. le baron Roger, et publié dans la *Gazette archéologique* par M. de Witte, qui a démontré qu'il représentait Octavie[4].

Les éléments de comparaison ne manquent donc point pour déterminer le nom de la tête de femme du Musée de Saint-Louis ; les traits si caractéristiques d'Octavie, sa coiffure si originale et si particulière ne permettent pas de s'y méprendre ni même d'hésiter un instant.

La troisième tête (à gauche, en bas) était encastrée dans le mur d'enceinte du couvent, sur la face méridionale de Byrsa. On ne sait à quelle époque ni dans quelle région de Carthage elle a été découverte ; il est probable qu'elle a été trouvée sur la colline de Saint-Louis, comme la plupart des autres marbres fixés aux murs. C'est assurément le plus charmant morceau de sculpture que l'on ait encore recueilli à Carthage ; il vient heureusement d'être transporté, à l'abri des intempéries, dans la salle intérieure du Musée. Cette tête d'adolescent voilé en pontife possède à un haut degré une qualité rare parmi les produits de la sculpture romaine : l'inspiration. L'artiste a fait vivre dans le marbre les grâces rêveuses de la jeunesse, et, tout en donnant aux traits un caractère individuel bien marqué, il a créé une œuvre idéale autant qu'un portrait. Le style seul de ce fragment suffirait à prouver qu'il appartient à l'époque d'Auguste et qu'il représente un des jeunes princes de la famille impériale. L'arrangement des cheveux rappelle les bustes d'Octave jeune, en particulier la belle tête trouvée à Ostie et conservée au Musée Chiaramonti. Cependant Auguste a généralement les traits plus amaigris, le visage plus allongé et

1. *Revue numismatique*, 1868, p. 90, et 1884, p. 121.

2. Chabouillet, *Descript. des antiquités et objets d'art du cabinet de M. Louis Fould*, pl. VI.

3. Longpérier, *Notice des bronzes antiques du Musée du Louvre*, n° 849 *bis* ; cf. Frœhner, *Les Musées de France*, pl. II.

4. *Gazette archéologique*, 1875, p. 121 et pl. XXXI.

moins souriant. Il serait préférable d'y reconnaître Caius César, le fils d'Agrippa et de Julie, adopté par Auguste; on a des monnaies d'*Hippo libera* sur lesquelles on voit le portrait de ce jeune prince; mais ces monnaies sont d'un style trop barbare pour qu'on puisse les invoquer comme arguments dans une question d'iconographie. Ajoutons que les monnaies des empereurs, à l'époque où nous sommes transportés, donnent toujours les visages de profil, ce qui rend très difficile la comparaison que nous pouvons en faire avec le marbre du Musée de Saint-Louis. Drusus le Jeune ou Germanicus ont aussi, d'après leurs monnaies, une assez grande ressemblance avec ce marbre, dont l'attribution restera probablement toujours incertaine, tout en étant limitée aux princes de la famille d'Auguste, qui avaient presque tous, entre eux, une grande ressemblance de physionomie.

L'autre portrait de femme qui est représenté sur la même planche est plus difficile à dénommer; son état de mutilation ne permet de formuler à son endroit que des conjectures assez vagues. C'est une tête romaine du premier ou du second siècle de notre ère. Les traits du visage ne sont pas sans analogie avec ceux d'Antonia, mère de Drusus; mais l'arrangement des cheveux n'a pas de rapport avec celui qu'on voit sur les monnaies de cette femme, et aucune des impératrices romaines ne porte ces larges bandeaux transversaux et ce chignon enroulé derrière la tête. Ce genre de coiffure n'est pourtant pas insolite dans l'antiquité; on le remarque notamment sur les monnaies qui ont la tête de Bérénice II, femme de Ptolémée III Evergète, et qui furent frappées en Cyrénaïque[1]. Les peintures de vases et les terres cuites grecques nous en offrent aussi des exemples[2], de sorte qu'il est impossible de rien conclure de précis, du moment que les parties du visage qui pourraient être interrogées avec utilité sont détruites. Artistiquement, cette tête est une œuvre estimable, exécutée avec la facilité et l'habileté de main qui caractérise l'art du portrait à l'époque romaine : nous n'avons pu savoir dans quel quartier de Carthage elle a été découverte.

Il est singulier que des sculptures de la valeur des bas-reliefs réunis sur notre

1. Müller, *Numism. de l'anc. Afrique*, t. I, p. 112, fig. 378 et 380.

2. Art. *coma*, dans le *Dict. des antiquités* de Saglio, fig. 1826, p. 1361.

seconde planche (pl. 18) n'aient encore été signalées par aucun des archéologues qui ont visité le Musée de Saint-Louis. Si l'on n'était pas certain, par le seul fait de leur présence dans cette collection, qu'elles proviennent de Carthage, on prendrait volontiers pour des œuvres grecques trouvées en Attique ces bas-reliefs d'un style si pur, et dont la saillie très peu accusée rappelle au souvenir les meilleures œuvres de la sculpture hellénique. On serait tenté, au premier abord, de se demander s'ils n'auraient pas été transportés à Carthage ou sculptés à Carthage par des artistes grecs, avant l'époque de la troisième guerre punique. On sait que Carthage avait dépouillé de leurs œuvres d'art les temples de la Sicile, et qu'un des premiers soins de Scipion, en 146, fut de rendre ces statues à leurs légitimes possesseurs[1]. La numismatique de Carthage suffirait seule à prouver que cette ville comprenait la supériorité des modèles grecs et en subissait volontiers l'influence. Nous ne possédons, il est vrai, que bien peu de renseignements sur la colonie de Grecs établis à Carthage pendant l'époque de sa plus grande prospérité; mais cette prospérité même devait attirer les commerçants de la Grèce, et, avec eux, leurs artistes et leurs œuvres d'art. On voit sur notre planche n° 18 trois bas-reliefs funéraires, en calcaire jaunâtre très tendre, dont l'origine hellénique est évidente. Le P. Delattre nous a dit qu'ils ornaient les faces d'un mausolée découvert près de l'angle ouest de la ville, et que le bas-relief de la quatrième face, représentant un génie funéraire, n'avait été recueilli qu'à l'état de fragments. Le premier appartient à la série déjà si nombreuse des scènes de toilette; dans le champ, à droite, suivant un usage fréquent, se trouve un vase qui symbolise les usages de la vie domestique[2]. La figure suivante (n° 2), en tête de notre planche, est malheureusement fort mutilée : il paraît probable qu'elle tenait de la main gauche un fruit, ou peut-être une cassette dont elle retire un petit objet avec la main droite, comme la Philis de la stèle funéraire de Thasos[3]. Le bas-relief suivant (n° 3) offre un motif beaucoup plus

1. Appien, *Punica*, CXXXIII : Ἐς δὲ Σικελίαν περιέπεμψεν, ὅσα Καρχηδόνιοι πρὶν ἀναθήματα κοινὰ πολεμοῦντες ἔλαβον, [illegible] ἐπαγγελλόμενος καὶ συγχαίρων.

2. Cf. Conze, *Reisen in den Inseln*, p. 36, note 1; Friedlaender, *De operibus anaglyphis*, p. 27; Maffei, *Museo Veronense*, pl. XLVII; Clarac, *Musée de sculpture*, pl. CXLIX.

3. *Annali dell' Instituto*, 1872, tav. J.

rare : une femme assise dans un fauteuil, exactement semblable à ceux que l'on voit sur les deux autres bas-reliefs, lit un rouleau sur lequel le sculpteur a gravé quelques traits indistincts destinés à représenter l'écriture.



Nous donnons ici la reproduction d'une scène figurée sur la panse d'un des vases d'argent de Bernay, et qui présente une analogie frappante avec celle de notre bas-relief funéraire. On y voit une femme, d'un âge moyen, tenant dans ses mains un *volumen* déployé sur lequel on a tracé un simulacre d'écriture; assise dans la même posture que sur le bas-relief de Carthage, elle paraît faire la lecture à un vieillard debout devant elle. Entre les deux personnages est un grand cippe carré surmonté d'une colonne portant un vase; l'on remarquera ce même vase dans le champ du bas-relief de Saint-Louis[1].

Dans une notice insérée aux *Nouvelles Annales de l'Institut archéologique*[2], Raoul Rochette a spécialement commenté cette scène ainsi que les autres représentations du même genre qui se trouvent tant sur le même vase

1. Chabouillet, *Catalogue des camées et pierres gravées de la Bibliot. imp.*, p. 443, n° 2812.

2. Section française, Paris, 1838, avec quatre planches gravées au trait.

que sur son pendant, trouvé aussi à Bernay. Il y voit un horoscope et une sorte de représentation mystique de la vie et de la mort; Charles Lenormant y reconnaissait de son côté des scènes d'initiation[1]. La présence des mêmes données sur le bas-relief funéraire de Carthage prouve que l'on a eu raison de chercher l'explication de ces scènes dans les rites funéraires, dans les croyances relatives à la mort et à la destinée humaine qui avaient crédit chez les Grecs. Quant à l'époque de la fabrication des vases de Bernay, bien certainement enfouis à l'époque romaine, les archéologues sont unanimes à la fixer au premier siècle avant notre ère, tout en admettant que la composition est inspirée de quelque original grec du siècle d'Alexandre[2]. Ceci confirmerait donc l'opinion que nous indiquions plus haut relativement au style grec des bas-reliefs funéraires de Saint-Louis, opinion confirmée encore par l'existence, connue de tous, de nombreux bas-reliefs funéraires grecs qui représentent des scènes analogues.

Il est pourtant un détail qui nous oblige de placer l'exécution des bas-reliefs que nous étudions ici à l'époque impériale romaine, et même de les croire contemporains de Vespasien, de Titus ou de Domitien. C'est la coiffure de la femme, qui est identique à celle qu'on voit au temps des Flaviens[3]. Qu'on se rappelle les nombreux monuments, marbres, monnaies, pierres gravées qui représentent Julie, fille de Titus, ce diadème de cheveux bouclés, ce chignon enroulé au dessus de la nuque, et l'on sera frappé de la ressemblance de cette coiffure singulière avec celle de la femme sculptée sur le monument de Saint-Louis. A aucune autre époque de l'histoire ancienne, on ne rencontre cet arrangement des cheveux, absolument caractéristique du temps de Titus. Ajoutons que le calcaire friable dans lequel sont sculptées ces scènes se trouve en abondance en Tunisie, et que sa fragilité ne se concilie guère avec l'hypothèse d'une exportation. Ici encore, il faut reconnaître, comme pour la tête de la Juno Caelestis étudiée plus haut, que l'art grec a persisté à Carthage

1. *Fouilles de Bernay*, lettre à Panofka, dans le *Bull. dell' Instituto di corresp. archeol.*, mai 1830.

2. Voir J. Martha, *l'Archéologie étrusque et romaine*, p. 304.

3. Comparez notamment une statue de femme, trouvée à Aptera de Crète et publiée par S. Trivier (Lenormant), dans la *Gazette archéologique*, t. II, 1876, pl. XII et p. 36.

après la conquête romaine, que les artistes qui travaillaient dans la Carthage nouvelle allaient chercher leurs inspirations et leurs modèles en Grèce, à moins qu'ils ne fussent eux-mêmes d'origine grecque, ce qui nous paraît très vraisemblable. C'est, croyons-nous, la seule hypothèse qui permette d'expliquer rationnellement le caractère à la fois attique et romain des bas-reliefs funéraires du Musée de Saint-Louis. Ces trois sculptures sont d'ailleurs l'œuvre du même artiste ou du même atelier, et elles ne sont pas moins remarquables par la finesse du travail que par l'élégante simplicité de la composition.

Nous ne possédons malheureusement aucun renseignement précis touchant la provenance de la petite tête reproduite sur la planche 19, et qui semble avoir fait partie d'un bas-relief funéraire analogue à ceux que nous venons de décrire. Elle est d'un travail exquis qui rappelle d'une manière frappante celui des stèles funéraires attiques de la meilleure époque. Malheureusement, pendant une absence du P. Delattre, on a eu la malencontreuse idée de la nettoyer à l'acide muriatique, un agent de destruction d'autant plus redoutable que l'œil est d'abord flatté de ses effets; aussi le marbre est-il aujourd'hui complètement *épidermé*, et l'on y chercherait en vain des traces de la belle patine qui ajoutait tant à son charme au moment où nous l'avons photographié.

Quant aux deux autres sculptures reproduites sur notre troisième planche (pl. 19), celle du haut a été découverte sur la colline de Saint-Louis et se trouve actuellement encastrée dans le mur d'enceinte, à droite de la porte, à côté de fragments d'architecture provenant du temple d'Esculape. C'est un fragment d'un grand bas-relief de travail médiocre, qui était peut-être consacré à Auguste. Ce qui nous fait songer à cette hypothèse, c'est, d'une part, que les traits de la tête de face, laurée, ne sont pas absolument différents de ceux qu'on reconnaît à cet empereur. Bien que l'état de mutilation du monument ne permette pas d'être trop affirmatif à ce sujet, l'arrangement des cheveux est conforme à celui des têtes de la famille d'Auguste et d'Auguste lui-même. D'autre part, et cet argument nous paraît plus concluant, la présence du capricorne dans le champ, à côté de la tête, semble bien indiquer qu'il s'agit d'Auguste. On sait, en effet, que le capricorne présida à la naissance d'Octave, et Suétone (*Octav.*, 94) dit que l'empereur fit graver la figure du capricorne sur ses médailles

parce qu'il était né sous ce signe, et aussi à cause d'un horoscope que Théagène en avait tiré pour lui lorsqu'il se trouvait à Apollonie peu avant la mort de Jules César. On possède, en effet, un grand nombre de monnaies d'Auguste qui ont au revers le capricorne[1]; ce sont non seulement des monnaies de la suite romaine, mais encore des monnaies provinciales et particulièrement africaines, comme celles de *Leptis magna* et d'autres villes encore. Mais ce qui achève de rendre notre hypothèse très vraisemblable, c'est que le capricorne paraît sur le grand camée du Musée de Vienne, à côté de la tête d'Auguste, à la même place et disposé de la même manière que sur le bas-relief du Musée de Saint-Louis[2]. Nous savons, il est vrai, que le capricorne n'est pas un symbole spécial à Auguste; qu'on le voit sur des monnaies de Ptolémée, roi de Maurétanie, et sur les pièces autonomes de Sabrata et d'autres villes africaines[3], de sorte qu'on pourrait croire que la tête de notre bas-relief représente quelque divinité spéciale à l'Afrique; de même, d'autres empereurs, comme Gallien, ont aussi le capricorne au revers de certaines de leurs monnaies. Mais le rapprochement avec le camée de Vienne, que nous venons d'indiquer, rend l'opinion que nous avons émise infiniment plus probable.

La seconde figure, adossée à une colonne haute de 1 m 85, a été découverte, au mois de février 1880, entre le village de la Malga et la petite station voisine du chemin de fer qui relie Tunis à la Goulette. Une lithographie très sommaire de la partie supérieure a été publiée par Mgr Lavigerie, dans sa lettre à l'Académie sur l'*Utilité d'une mission archéologique permanente à Carthage*[4], ouvrage imprimé à Alger et qui n'a jamais été mis dans le commerce. Il nous a paru utile d'en donner ici une reproduction à la fois plus fidèle et plus accessible. Le personnage principal a 0 m 95 de haut; il porte une espèce de ceinture qui forme trois lignes superposées d'écailles. Sur ses épaules sont placées deux autres figures plus petites, de 0 m 27 de hauteur, qui lui sont exactement semblables. « Les amateurs d'antiquités qui ont vu le monument, dit Mgr Lavigerie, s'accordent à le faire remonter à l'époque punique. » C'est là une opinion qu'il

1. Eckhel, *Doctr. num. vet.*, t. VI, p. 109.
2. *Trésor de numismatique et de glyptique*, Iconographie romaine, pl. VIII.
3. Müller, *Numism. de l'anc. Afrique*, t. II, p. 29; p. 59; t. III, p. 129, etc.
4. P. 13 et pl. II des pièces justificatives.

nous est impossible d'accepter. Si le motif de cette sculpture est indigène, le style nous en paraît tout à fait romain, et cette alliance de l'art romain avec les types de la mythologie locale est chose trop fréquente en Afrique pour que nous hésitions à l'admettre dans le cas présent. Mgr Lavigerie a pensé que notre mystérieuse divinité pouvait représenter l'Hercule Punique. Mais que savons-nous de Melqarth et des croyances qui se rattachaient à son culte? Nous sommes ici en présence d'une sorte de Trinité qui ne paraît ressembler à rien de ce que les textes nous font connaître, et le plus sage, en pareille circonstance, est de « suspendre son jugement ». Mgr Lavigerie a fait observer très justement que la tête de ce dieu bizarre rappelle celle de l'Hercule des Grecs; mais ne pourrait-on pas supposer que cet Hercule est plutôt un Neptune, hypothèse que les écailles de la ceinture rendraient assez vraisemblable? Cependant nous ne savons pas quels étaient les attributs du Neptune carthaginois. Nous ne connaissons même pas le nom phénicien de la divinité que les Grecs ont identifiée à Neptune[1]; nous savons seulement que le Neptune phénicien était l'objet d'un culte très répandu. Il était adoré à Berytus[2], à Sidon[3], à Tyr[4] et à Carthage[5]. Une monnaie d'Hadrumète[6] représente la tête d'un dieu barbu, vu de profil, portant une tiare ornée d'écailles, exactement semblables à celles que l'on voit sur le pagne de la statue de Saint-Louis. Ne pourrait-on pas reconnaître dans ces écailles comme le résidu d'une image zoomorphique primitive où le dieu de la mer était représenté sous l'aspect d'un poisson, comme l'Oannès de la mythologie chaldéenne[7]? « Il avait tout le corps d'un poisson, dit Bérose[8], mais par dessus sa tête de poisson une autre

1. Münter, *Religion der Carthager*, p. 97 et suiv.; Movers, dans l'*Encyclopädie d'Ersch et Gruber*, Sect. III, Th. XXIV, p. 401; *Phönizier*, I, 684, et II, 2, p. 468-470; Muller, *Numismatique de l'Afrique*, II, 55; Maury, *Revue archéologique*, 1848, p. 545 et suiv.

2. Eckhel, *Doctrina*, t. III, p. 356; Rasche, *Lexicon rei nummariae*, t. I, p. 1492. Un temple des Posidoniastes de Berytus a récemment été découvert par l'un de nous à Délos (*Bulletin de Correspondance hellénique*, VII, 468).

3. Sous le nom de Θαλάσσιος Ζεύς (Hesychius, s. v.)

4. Nonnus, *Dionysiaques*, XL, 494, 529, 549.

5. Hannon, *Périple*, § 4; Scylax, § 112; Diodore, XIII, 86; Polybe, VII, 9, 2; cf. Sainte-Marie, *Mission à Carthage*, 1884, p. 21. M. de Sainte-Marie a découvert des inscriptions où Neptune est identifié à Sérapis.

6. Müller, *Numismatique de l'Afrique*, II, p. 51 et 52, n° 29.

7. Perrot et Chipiez, *Histoire de l'art*, II, p. 65 fig. 9; Layard, *Discoveries*, p. 350.

8. Bérose, fragment 1, § 3, dans les *Fragmenta historicorum graecorum*, de Ch. Müller, t. II, p. 496.

tête (qui était celle d'un homme), ainsi que des pieds d'homme qui sortaient de sa queue de poisson ; il avait la voix humaine et son image se conserve encore aujourd'hui[1]. » Ainsi l'art oriental, dans la représentation des divinités animales, commençait déjà à réduire, dans une large mesure, la part de l'animalité inférieure, jusqu'à ne la marquer que par un détail symbolique qui éveille l'idée de la représentation primitive. L'art grec et l'art gréco-romain, à son exemple, allèrent plus loin encore. Pour les poètes et les mythologues, Io est une génisse, Actéon, un cerf : l'art classique a réduit au *minimum* leur nature animale et s'est contenté d'indiquer, sur des figures humaines, les bois du cerf et les cornes de la génisse. C'est ce que M. Heuzey a si bien appelé[2] l'*esprit d'euphémisme* de l'art grec. Il nous semble possible que les écailles, tracées sur la ceinture de la divinité phénicienne de Carthage, doivent être interprétées comme les cornes de cerf placées sur la tête d'Actéon dans de nombreuses œuvres d'art gréco-romaines[3]. Elles rappellent le souvenir de la nature primitive du dieu, et seraient comme un dernier écho de la conception zoomorphique orientale, transformée et épurée, dans la suite des âges, par les progrès de l'anthropomorphisme hellénique.

Mais ce ne sont là, avouons-le, que des conjectures impossibles à vérifier. Le type général de la statue est celui d'un Atlante ou d'un Télamon, c'est-à-dire d'une de ces figures mâles fréquemment employées dans l'architecture grecque et romaine et qui correspondaient aux figures féminines qu'on appelle des Cariatides[4]. Les Atlantes sont toujours représentés entièrement nus ou bien ayant une simple bande d'étoffe qui leur couvre les reins. Il est vrai, objectera-t-on, que l'attitude des Atlantes accuse généralement un lourd fardeau, et qu'ils paraissent supporter avec effort le poids du chapiteau ou de l'entablement qui est au dessus de leur tête. Il est vrai aussi que nulle part on n'a rencontré un Atlante avec les bras transformés en autres petits

1. Perrot et Chipiez, *Histoire de l'art*, III, p. 791. Sur un vase de Chypre, conservé au Musée de New-York, on voit des lions portant sur leur dos des écailles de poisson.

2. *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, séance du 17 novembre 1882.

3. Cf. O. Müller, *Handbuch der Archæologie*, § 365, 5, et *Denkmäler*, pl. XVII, n[os] 183-187.

4. O. Müller, *Handbuch*, § 279. Cf. Serra di Falco, *Antich. della Sicilia*, III, pl. XXV; *Diction. de l'Acad. des Beaux-Arts*, t. II, pl. XII.

Atlantes naissant aux épaules du premier. D'un autre côté, cet Atlante n'aurait-il pas quelque rapport avec le symbole de la trinité punique, si fréquemment représenté sur les stèles votives qu'on désigne sous le nom de *Rabat Tanit?* Tout le monde sait que ce symbole, composé d'un triangle surmonté d'un cercle avec deux acrotères, ressemble à une figure humaine, les bras relevés et reployés aux coudes. Certaines de ces représentations affectent même très visiblement la forme humaine[1]. On pourrait donc, ce semble, considérer notre Atlante comme la dégénérescence, ou, si l'on veut, la dernière interprétation du symbole de la trinité punique, interprétation due à une époque et à un artiste qui ne comprenaient plus le sens de cette représentation et l'ont exprimée avec des détails nouveaux que ne comportait pas la figure primitive. Peut-être sera-t-il possible un jour, quand on aura de plus nombreux documents, d'établir les échelons graduels et successifs parcourus par cette représentation de la trinité punique, depuis la forme grossière de la figure humaine levant les bras jusqu'à celle que nous étudions ici, œuvre d'un art qui n'a plus rien de naïf, et qui ne peut appartenir qu'à l'époque romaine.

Salomon REINACH. Ernest BABELON.

1. Voyez, par exemple, celles qui sont représentées dans les *Mém. de la Soc. archéol. de Constantine*, t. XVIII, 1876-1877, pl. II, fig. 5, 6, etc., et pl. VII, fig. 19.

ORFÈVRERIE BRETONNE

CROIX PROCESSIONNELLE DU XVI[e] SIÈCLE

(Planches 20 et 21.)

Pour aujourd'hui nous n'avons point l'intention de parler longuement de l'orfèvrerie bretonne, mais un jour peut-être nous aborderons ce sujet intéressant qui ajoutera un fleuron de plus à la couronne déjà si riche des villes de Nantes, de Quimper et de Morlaix. Non seulement les documents ne font pas défaut, mais les monuments eux-mêmes sont on ne peut plus nombreux. Des villages presque inconnus, comme Guengat, Trégunc, La Martyre, Pleiber-Christ, etc., possèdent des merveilles qu'il est temps de faire connaître. Sauf le calice de Saint-Jean-du-Doigt et une croix-reliquaire conservée dans le couvent des Dames de la Retraite, à Vannes, rien n'a été publié[1]. Encore pour la première de ces deux pièces n'a-t-on pas expliqué les lettres G. F. M., poinçonnées sur le fond de la patène. Cependant il nous semble facile de lire *Guillaume et François Mocam*, deux orfèvres de Quimper, qui vivaient dans la seconde moitié du XVI[e] siècle. L'un et l'autre étaient fils de François Mocam, dont le nom figure dans un compte de 1514 cité par M. Le Men et relatif à diverses réparations de croix, lampes et encensoirs[2].

Serait-ce par hasard aux mêmes artistes que nous devrions la belle croix processionnelle conservée également dans le trésor de Saint-Jean-du-Doigt? Sans pouvoir l'affirmer, la chose est très probable. En dépit de certains détails qui partout ailleurs accuseraient une époque plus ancienne, cette œuvre ne semble pas avoir été exécutée avant les années 1570 ou 1580. On peut la rapprocher de la croix de Guengat[3], datée de 1584, et qui est identique de forme

1. *Annales archéologiques*, t. XIX, p. 328. — *Revue de l'art chrétien*, nouvelle série, t. XI, p. 537.

2. *Monographie de la cathédrale de Quimper*, 315.

3. Entre Quimper et Douarnenez.

et de travail. Du reste, c'est le cas de faire remarquer qu'en Bretagne l'orfèvrerie suit souvent de fort loin le mouvement général. En outre, pour des pièces comme celles dont nous parlons, par exemple, où les fonds sont garnis au moyen de plaques estampées, on se servait souvent de vieilles matrices. D'un côté, si nous sommes avec François Ier, de l'autre, bien certainement, tout nous transporte au temps de Charles IX, voire même sous Henri III.

La croix de Saint-Jean-du-Doigt mesure 0m 95 de hauteur, et la longueur des bras est de 0m 55; ses dimensions sont moindres que celles de la croix de Guengat : 1m 28 et 0m 73. Suivant une disposition assez habituelle, le Christ est accompagné des deux statues de la Vierge et de saint Jean, portées sur des branches élégantes. Mais, chose rare, sur la face principale sont figurés, dans des médaillons, les quatre évangélistes et leurs symboles. Bien plus, l'artiste, dans le placement de chacun d'eux, a observé l'ordre régulier adopté par le Moyen-Age et déjà, ailleurs, presque abandonné. Saint Mathieu est à la partie supérieure, saint Jean à droite, saint Marc à gauche, saint Luc en bas.

Au revers, dans le centre, au lieu de l'agneau pascal, Dieu le père entre deux anges, tenant sur ses genoux le Crucifié. Au dessous, dans une niche, saint Jean Baptiste, vieux, barbu, semblable à un prophète, un mouton à ses pieds; puis, aux angles, quatre scènes empruntées à la passion du Christ. Une petite Vierge, elle aussi dans une niche, entre les deux branches latérales à leur naissance, complète cet ensemble curieux.

Léon PALUSTRE.

MINIATURES INÉDITES

DE L'HORTUS DELICIARUM (XIIe SIÈCLE).

(Suite et fin[1].)

J'ai dit, dans mon dernier article, que M. de Bastard paraît avoir eu l'intention de publier une édition de l'*Hortus*, ou tout au moins de lui consacrer un important travail. C'est dans ce but, sans doute, qu'il avait extrait du texte même du manuscrit un nombre considérable de passages, et qu'il en avait dressé une sorte d'index sommaire, aujourd'hui déposé avec toutes ses notes à la Bibliothèque Nationale.

Grâce à ces extraits, j'ai pu dresser sans grande difficulté une table, que je crois assez complète, de toutes les miniatures de l'*Hortus*; et pour que l'on sache exactement ce que renfermait ce précieux manuscrit, et ce qui nous en reste aujourd'hui, je vais donner cette table, en l'accompagnant de notes où l'on trouvera l'indication de toutes les planches coloriées, planches en noir ou calques exécutés par M. de Bastard, ainsi que de toutes les reproductions des miniatures de l'*Hortus*, qui ont pu être publiées jusqu'ici, soit dans l'ouvrage d'Engelhardt, soit dans les quatre livraisons actuellement parues de la grande publication du chanoine Straub, soit enfin dans les livres de Viollet-le-Duc ou de Didron[2].

J'ai pu y joindre, grâce à une obligeante communication de M. le chanoine Straub, l'indication de tous les dessins ou calques conservés à Strasbourg ou recueillis par la Société pour la conservation des monuments

1. Voir la *Gazette archéologique* de 1884, p. 57 à 64, et 1885, p. 17 à 28.

2. Bien d'autres ouvrages contiennent des reproductions de l'*Hortus*, mais qui ont été copiées sur Engelhardt ou Viollet-le-Duc, et non pas sur l'original. De celles-là, je crois inutile de parler.

historiques de l'Alsace, et qui doivent être publiés dans les quatre livraisons non encore parues de la restitution de l'*Hortus*. En ajoutant à cela les calques que l'habile et regretté M. Steinheil avait pris sur l'original, les doubles de ces calques possédés par M. Darcel, enfin quelques dessins exécutés jadis par M. Paul Durand, et qui sont maintenant entre les mains de son frère, M. Julien Durand, on aura la liste à peu près complète de tout ce qui nous reste aujourd'hui de l'*Hortus*. Cette liste, dans sa sécheresse et sa brièveté même, montrera, mieux que ne pourraient le faire de plus longs commentaires, combien nous devons déplorer la perte d'un pareil monument, et combien nous devons de reconnaissance aux hommes de science et de goût qui en ont sauvé quelque chose par leurs publications ou leurs dessins, et, tout spécialement, au laborieux M. de Bastard, qui nous en a conservé de si nombreux fragments.

R. DE LASTEYRIE.

APPENDICE [1].

CATALOGUE DES MINIATURES DE L'HORTUS DELICIARUM.

Fol. 3 rº. = Nº 1. La création des anges. — Nº 2. Lucifer dans sa gloire.

Fol. 3 vº. = Nº 3. Révolte de Lucifer. — Nº 4. Chûte de Lucifer.

Fol. 8 rº. = Nº 5. La Trinité. — Nº 6. Création de l'air et de l'eau.

Fol. 8 vº. = Nº 7. Création du soleil, de la lune et des étoiles. — Nº 8. Création des poissons, des oiseaux et des animaux.

Fol. 10 rº. = Nº 9. La sphère céleste.

Fol. 11 vº. = Nº 10. Le zodiaque.

Nº 1 — Copie coloriée : Bp. pl. iv, nº 1. — Copies complètes : Bn. pl. iv, nº 1 ; Bc. pl. i, nº 1. — Publiée partiellement (la figure centrale seulement) par Straub, pl. i, nº 1.

2 — Publiée par Straub, pl. i, nº 2. — Copie coloriée : Bp. pl. iv, nº 2. — Copies complètes : Bn. pl. iv, nº 2 ; Bc. pl. i, nº 2 ; Bc. pl. ii, nº 1 ; Steinheil, pl. xi, nº 2. — Copies partielles (Lucifer seul) : Bc. pl. iii ; Durand, pl. xii.

3 — Publiée par Straub, pl. ii, nº 1. — Copies complètes : Bn. pl. vi, nº 1 ; Bc. pl. v, nº 1. — Copie partielle (Lucifer seul) : Durand, pl. xiii, nº 1.

4 — Publiée par Straub, pl. ii, nº 2. — Copies complètes : Bn. pl. vi, nº 2 ; Bc. pl. v, nº 2. — Copie partielle (4 figures) : Steinh., pl. xv, nº 1.

5 — Publiée par Straub, pl. iii, nº 1 ; et partiellement (fig. centrale) par Didron, *Hist. de Dieu*, p. 541. — Copie coloriée : Bp. pl. vi, nº 1. — Copie complète : Bc. pl. viii, nº 1 ; Durand, pl. ix. — Copie réduite : Bc. pl. vii, nº 1. — Copie partielle (fig. centrale) : Steinh., pl. xxii, nº 2 ; Darcel, pl. xviii, nº 1.

6 — Publiée par Straub, pl. iv, nº 1. — Copie coloriée : Bp. pl. vi, nº 2. — Copies complètes : Bc. pl. viii, nº 2 ; Steinh., pl. xv, nº 2 ; Darcel. — Copie réduite : Bc. pl. vii, nº 2. — Copies partielles : Bc. pl. vii, nºs 2, 3 et 4 ; Durand, pl. xv, nº 2, et xix, nº 2.

7 — Publiée par Straub, pl. iii, nº 2. — Copie coloriée : Bp. pl. vii, nº 1. — Copie complète : Bc. pl. x, nº 1 ; Durand, pl. xiv. — Copie réduite : Bc. pl. ix, nºs 1 et 2. — Copie partielle (les ténèbres) : Durand, pl. xv, nº 1.

8 — Publiée par Straub, pl. iv, nº 2. — Copie coloriée : Bp. pl. vii, nº 2. — Copie complète : Bc. pl. x, nº 2. — Copie réduite : Bc. pl. ix, nº 3.

9 — Publiée par Straub, pl. v, nº 1.

10 — Publiée par Straub, pl. v, nº 2.

11 — Publiée par Eng. [2], pl. vi, nº 1. — Copies complètes : Steinh., pl. xvi, nº 1 ; Darcel, pl. xi, nº 1.

1. La lettre B indique les miniatures reproduites en calques par M. de Bastard. Bp indique les épreuves lithographiques mises en couleur, dont l'exemplaire unique est conservé au département des imprimés de la Bibliothèque nationale. Bc indique les calques conservés au Cabinet des estampes. Bn, les épreuves lithographiques en noir, qui ont été intercalées dans le volume des calques conservé au Cabinet des estampes. Un double de toutes ces épreuves (sauf le nº 22), se trouve dans le volume du département des imprimés qui contient les épreuves coloriées.

2. La Société pour la conservation des monuments de l'Alsace a décidé récemment qu'elle donnerait place dans la restitution de l'*Hortus* à toutes les figures déjà publiées par Engelhardt. Je crois suffisant d'en prévenir ici le lecteur une fois pour toutes, et je me bornerai à indiquer celles de ces reproductions d'Engelhardt, qui ont paru dans les quatre livraisons publiées jusqu'ici par M. le chanoine Straub.

Fol. 13 r°. = N° 11. Le soleil sur son char. — N° 12. Les vents.

Fol. 16 v°. = N° 13. Le microcosme.

Fol. 17 r°. = N° 14. Création d'Adam. — N° 15. Création d'Ève. — N° 16. L'arbre de la science du bien et du mal.

Fol. 17 v°. = N° 17. Le péché d'Adam. — N° 18. Adam et Ève cachant leur nudité. — N° 19. Adam et Ève chassés du Paradis.

Fol. 19 r°. = N° 20. Le Paradis, l'arbre de vie. — N° 21. Le chérubin gardant la porte du Paradis.

Fol. 27 r°. = N° 22. Adam et Ève travaillant. — N° 23. Le sacrifice de Caïn et d'Abel. — N° 24. Meurtre d'Abel.

Fol. 27 v°. = N° 25. Construction de l'arche. — N° 26. La tour de Babel.

Fol. 29 r°. = N° 27. Noé coupant une grappe. — N° 28. Noé buvant.

Fol. 29 v°. = N° 29. Nudité de Noé.

Fol. 31 r°. = N° 30. Les neuf Muses.

Fol. 32 r°. = N° 31. Les sept arts libéraux.

Fol. 32 v°. = N° 32. Le culte de la nature.

Fol. 34 r°. = N° 33. L'ange parlant à Abraham. — N° 34. Abraham allant délivrer Loth. — N° 35. Siège de Dan. — N° 36. Abraham délivrant Loth. — N° 37. Abraham revenant victorieux. — N° 38. Rencontre d'Abraham et de Melchisédech.

12 — Publiée par Straub, pl. vi, n° 1.

13 — Publiée par Straub, pl. vi, n° 2. — Copie d'un détail (une chèvre) : Bc. pl. xi.

14 — Publiée par Straub, pl. vii, n° 1. — Copie complète : Bc. pl. xii, n° 1. — Copie partielle : Steinh., pl. x, n° 2 ; Darcel, pl. ii, n° 1.

15 — Publiée par Straub, pl. vii, n° 2. — Copies complètes : Bc. pl. xii, n° 2, et pl. xiii, n° 1. — Copie réduite : Bc. pl. xiii, n° 2.

16 — Publiée par Straub, pl. vii, n° 3. — Copie complète : Bc. pl. xii, n° 3. — Copie réduite : Bc. pl. xiii, n° 3.

17 — Publiée par Straub, pl. viii, n° 1. — Copie complète : Bc. pl. xiv, n° 1.

18 — Publiée par Straub, pl. viii, n° 2. — Copie complète : Bc. pl. xiv, n° 2.

19 — Publiée par Straub, pl. viii, n° 3. — Copies complètes : Bc. pl. xiv, n° 3 et 4 ; et Bc. pl. xv.

20 — Néant.

21 — Publiée par Straub, pl. viii, n° 4. — Copie complète : Steinh., pl. xxvii, n° 3 ; Darcel, pl. iii, n° 1.

22 — Publiée par Straub, pl. ix, n° 1. — Copie complète : Bc. pl. xvi.

23 à 25 — Néant.

26 — Publiée par Straub, pl. x, n° 2. — Copie complète : Steinh., pl. v, n° 4 ; Darcel, pl. iv. — Détail (une figure) publié par Viollet-le-Duc, *Dict. du mobilier*, t. III, p. 284.

27 — Publiée par Straub, pl. ix, n° 2.

28 — Publiée par Straub, pl. ix, n° 3.

29 — Publiée par Straub, pl. x, n° 1. — Copie complète : Bc. pl. xvii. — Copie partielle (les trois fils de Noé) : Steinh., pl. vii, n° 5.

30 — Publiée par Straub, pl. xi, n° 1. — Copie complète : Steinh., pl. xviii, n° 1. — Copie partielle (Uranie seule) : Durand, pl. xix, n° 1.

31 — Publiée par Eng., pl. viii ; Straub, pl. xi *bis*. — Copies complètes : Bc. pl. xviii ; Durand, pl. i. — Copies partielles : (1re fig. de prophète), Steinh., pl. v, n° 2 ; Darcel, pl. xviii, n° 3. (4e fig. de prophète), Steinh., pl. viii, n° 4 ; Didron, *Hist. de Dieu*, p. 453.

32 à 34 — Néant.

35 — Publiée par Eng. pl. iii, n° 5 ; et par Straub, pl. xi *ter*, n° 1 et 2. — Copies complètes : Bc. pl. xix, n° 1 ; Steinh., pl. ix, n° 1.

36 — Copie complète : Bc. pl. xix, n° 2.

37 et 38 — Néant.

Fol. 34 v°. = N° 39. Abraham et Melchisédech. — N° 40. Loth introduisant deux anges dans sa demeure. — N° 41. Loth et sa famille sortant de Sodome. Destruction de Sodome.

Fol. 36 r°. = N° 42. Sacrifice d'Abraham. — N° 43. Jacob se substituant à Esaü.

Fol. 36 v°. = N° 44. Songe de Jacob. — N° 45. Joseph vendu par ses frères. — N° 46. Le buisson ardent.

Fol. 38 r°. = N° 47. Moïse et Aaron devant Pharaon. — N° 48. Moïse divisant la mer Rouge.

Fol. 38 v°. = N° 49. Pharaon dans la mer Rouge. — N° 50. Le cantique des Hébreux après le passage de la mer Rouge.

Fol. 40 r°. = N° 51. Les Hébreux ramassant la manne. — N° 52. Bataille des Hébreux contre les Amalécites. — N° 53. Moïse conduisant les Hébreux au mont Sinaï.

Fol. 40 v°. = N° 54. Moïse recevant les tables de la loi. — N° 55. Le veau d'or.

Fol. 45 v°. = N° 56. Le tabernacle (dessin au trait).

Fol. 46 r°. = N° 57. Le tabernacle (miniature).

Fol. 46 v°. = N° 58. Les 42 mansions des fils d'Israël.

Fol. 51 r°. = N° 59. Moïse descendant du Sinaï. — N° 60. La colonne de feu.

39. — Copie complète. Bc. pl. xx, n° 1. — Copie partielle (Melchisédech) : Bc. pl. xx, n° 2.

40 — Publiée par Straub, pl. xi, n° 2. — Copies complètes : Steinh., pl. xxiv, n° 1; Darcel, pl. i, n° 1.

41 — Néant.

42 — Copie dans Bc. pl. xxi.

43 — Publiée par Straub, pl. xii, n° 1. — Copies : Steinh., pl. xxiv, n° 2; Darcel, pl. i, n° 2.

44 — Publiée par Straub, pl. xii, n° 2. — Copie : Steinh., pl. iii.

45 — Copie complète : Bc. pl. xxii, n° 1. — Détail (marchand ismaélite) publié par Eng., pl. vii, n° 3. — Autre détail (Joseph et un marchand) : Bc. pl. xxii, n° 2.

46 — Néant.

47 — Publiée partiellement par Straub, pl. xiii, n° 1. — Copies partielles : Steinh., pl. xxvii, n° 1; Darcel, pl. vi, n° 1.

48 — Copie complète : Bc. pl. xxiii.

49 — Détail (Pharaon dans son char), publié par Eng., pl. vi, n° 2.

50 — Publiée par Straub, pl. xiii, n° 2 ; et partiellement par Eng. pl. iv, n° 5. — Copies complètes : Bc. pl. xxiv, n° 2 ; Steinh., pl. ix, n° 3. — Copie partielle : Bc. pl. xxiv, n° 1.

51. Néant.

52 — Publiée par Eng., pl. iii, n° 4; Straub, pl. xi ter, n° 3. — Copies complètes : Bc. pl. xxv, n° 1 et n° 2.

53 — Détail (3 enfants) : Bc. pl. xxvi.

54 — Publiée par Straub, pl. xiv, n° 1. — Copie : Steinh., pl. ix, n° 2.

55 — Publiée par Straub, pl. xiv, n° 2. — Copies complètes : Steinh., pl. xxvi, n° 1; Darcel, pl. xvii, n° 1; Bc. pl. xxvii.

56 — Publiée par Straub, pl. xv, n° 1. — Copie complète : Bc. pl. xxviii.

57 — Publiée par Straub, pl. xv, n° 2. — Détail (une table) publié par Viollet-le-Duc, *Diction. du mobilier*, t. i, p. 260. — Copies complètes : Steinh., pl. v, n° 1; Darcel, pl. v.

58 et 59 — Néant.

60 — Copie coloriée : Bc. pl. xii, n° 1. — Copie complète : Bc. pl. xxix, n° 1. — Copie partielle : Bc. pl. xxix, n° 2. — Détail (deux prêtres), Eng., pl. v, n° 5.

Fol. 51 v°. = N° 61. Marie, la sœur d'Aaron, atteinte de la lèpre. — N° 62. La même guérie (*Num.*, XII, 10).

Fol. 53 r°. = N° 63. La grappe de Chanaan. — N° 64. La punition de Datan et Abiron. — N° 65. Moïse frappant le rocher.

Fol. 53 v°. = N° 66. Le serpent d'airain. — N° 67. L'âne de Balaam.

Fol. 54 r°. = N° 68. Mort de Moïse. — N° 69. Enterrement de Moïse. — N° 70. Passage du Jourdain.

Fol. 54 v°. = N° 71. Samson emportant les portes de Gaza. — N° 72. Samson renversant la maison du chef des Philistins. — N° 73. David et Goliath.

Fol. 59 r°. = N° 74. David accordant le psaltérion. — N° 75. Élie dans le char de feu. — N° 76. Élisée.

Fol. 60 r°. = N° 77. Job invectivé par sa femme. — N° 78. Tobie perdant la vue. — N° 79. Judith coupant la tête à Holopherne. — N° 80. Retour de Judith.

Fol. 60 v°. = N° 81. Esther dénonçant Aman. — N° 82. Punition d'Aman. — N° 83. Esdras remettant un rouleau aux trois rois Cyrus, Darius et Artaxercès. — N° 84. Retour de la captivité.

Fol. 63 r° et 63 v°. = N°s 85-86. Les quatre grands prophètes et les douze petits.

Fol. 64 r°. = N° 87. Jonas vomi par la baleine.

Fol. 64 v° et 65 r°. = N° 88. La prophétie de Zacharie.

Fol. 65 v°. = N° 89. Les jeunes gens dans la fournaise.

Fol. 67 r°. = N° 90. L'ancien et le nouveau Testament.

61 — Publiée par Straub, pl. XVIII, n° 2. — Copie plus complète : Steinh., pl. IX, n° 4.

62 à 67 — Néant.

68 — Publiée par Straub, pl. XVI, n° 1. — Copies : Steinh., pl. X, n° 5; Darcel, pl. II, n° 3.

69 — Publiée par Straub, pl. XVI, n° 2.

70 à 72 — Néant.

73 — Publiée par Straub, pl. XVI, n° 3; et partiellement par Eng., pl. III, n° 1. — Copies complètes : Steinh., pl. X, n° 3; Darcel, pl. VII, n° 2.

74 — Publiée par Eng., pl. IV, n° 6, Viollet-le-Duc, *Dict. du Mobilier*, t. II, p. 304. — Copies : Steinh., pl. XXVII, n° 2; Darcel, pl. VI, n° 2.

75 à 78 — Néant.

79 — Publiée par Viollet-le-Duc, *Dict. du mobilier*, t. I, p. 272; et par Straub, pl. XVII, n° 1. — Copies complètes : Steinh., pl. XXIV, n° 4; Darcel, pl. I, n° 4.

80 — Publiée par Straub, pl. XVII, n° 2. — Copie complète : Steinh., pl. XI, n° 1.

81 — Publiée par Straub, pl. XVIII, n° 1; et par Eng., pl. IV, n° 2. — Copie coloriée : Bp., pl. XII, n° 3. — Copie complète : Bc., pl. XXX. — Copie partielle (un jeune homme) : Bc., pl. XXXI.

82 — Publiée par Straub, pl. XVIII, n° 1 *bis*. — Copie coloriée : Bp. pl. XII, n° 3 *bis*. — Autres copies : Bc. pl. XXX ; Steinh., pl. VIII, n° 1.

83 — Publiée par Straub, pl. XVIII, n° 3. — Copie : Steinh., pl. XXI, n° 3 ; Darcel, pl. IX, n° 3.

84 — Néant.

85 — Publiée par Straub, pl. XIX. — Copie coloriée : Bp. pl. VIII. — Copies complètes : Steinh., pl. XIII ; Bc. pl. XXXII.

86 — Publiée par Straub, pl. XX. — Copie coloriée : Bp. pl. VIII. — Copies complètes : Steinh., pl. XIV ; Bc. pl. XXXIII.

87 — Publiée par Straub, pl. XXI.

88 — A publier par Straub.

89 — Copie partielle (figure du roi seulement) : Bc. pl. XXXIV.

90 — Publiée par Straub, pl. XXII. — Copie complète : Durand, pl. II.

Fol. 67 v°. = N° 91. Les sacrifices de l'ancienne et de la nouvelle loi.

Fol. 80 v°. = N° 92. L'arbre généalogique du Christ.

Fol. 84 r°. = N° 93. Le léviathan pris à l'hameçon par le Christ.

Fol. 84 v°. = N° 94. L'apparition de l'ange à Zacharie. — N° 95. L'annonciation. — N° 96. La visitation. — N° 97. Le voyage à Bethléem.

Fol. 92 r°. = N° 98. La nativité. — N° 99. L'ange avertissant les bergers. — N° 100. Voyage et arrivée des mages chez Hérode.

Fol. 92 v°. = N° 101. L'adoration des mages. — N° 102. Sommeil et départ des mages. N° 103. La présentation au temple.

Fol. 97 v°. = N° 104. Retour d'Égypte. (Ce feuillet et le suivant avaient été intervertis par le relieur.)

Fol. 98 r°. = N° 105. Fuite en Égypte. — N° 106. Massacre des Innocents. — N° 107. Jésus enfant au milieu des docteurs.

Fol. 98 v°. = N° 108. Saint Jean baptisant dans le désert. — N° 109. Saint Jean disant au Christ : « Ego a te debeo baptizari et tu venis ad me. » (Matth., III, 14.)

Fol. 100 r°. = N° 110. Baptême du Christ.

Fol. 100 v°. = N° 111. Première tentation du Christ.

Fol. 101 r°. = N° 112. Deuxième tentation du Christ. — N° 113. Troisième tentation du Christ.

91 — Publiée par Straub, pl. XXIII. — Copie complète : Durand, pl. III. — Copie partielle (fig. du Christ) : Bc. pl. XXXV.

92 — Publiée par Lasteyrie, *Gaz. arch.*, 1884, pl. VIII. — Copie coloriée : Bp. pl. IX. — Copies complètes : Bu. pl. XXXVII; Bc. pl. XXXVI. — Détail (le groupe du sommet) publié par Straub, pl. XXV, n° 2. — Copies du même : Steinh., pl. XXII, n° 3; Darcel, pl. XIII, n° 2.

93 — Publiée par Straub, pl. XXIV. — Copies complètes : Bu. pl. XXXIX; Bc. pl. XXXVIII. — Copies partielles : (Le Christ seul), Durand, pl. XVII, n° 1. (La croix seule) : Steinh., pl. XXIV, n° 5.

94. — Néant.

95 — Publiée par Straub, pl. XXV, n° 3. — Détail (la Vierge seule) publié par Eng., pl. IV, n° 3.

96 et 97 — Néant.

98 — Publiée par Straub, pl. XXVI, n° 1.

99 — Publiée par Straub, pl. XXVI, n° 2. — Copies complètes : Steinh., pl. IV, n° 1; Darcel, pl. VII. — Copies partielles (trois bergers) : Bc. pl. XL, n° 2; (l'Enfant Jésus) : Bc. pl. XL, n° 3.

100 — Publiée par Straub, pl. XXVII, n° 1. — Copie coloriée : Bp. pl. XIII, n° 1. — Copie complète : Bc. pl. XL, n° 1. — Copie (moins les Mages regardant l'étoile) : Steinh., pl. XXI, n° 1; Darcel, pl. IX, n° 1. — Détail (les Mages regardant l'étoile) publié par Eng., pl. III, n° 2.

101 — Copie coloriée : Bp., pl. XIII, n° 2. — Copie complète : Bc. pl. XLI, n° 1. — Détail : Bc. pl. XLI, n° 2.

102 — Copie coloriée : Bp. pl. XIII, n° 3. — Copie complète : Bc. pl. XLII. — A publier par Straub.

103 à 105 — Néant.

106 — Publiée par Straub, pl. XXVII, n° 2; et partiellement (Hérode et son écuyer) par Eng., pl. IV, n° 1. — Copie partielle (fig. de l'écuyer) : Bc. pl. XLIV.

107 — Copie partielle (un des docteurs) : Bc. pl. XLIII.

108 — Publiée par Straub, pl. XXVIII, n° 1.

109 — Néant.

110 — Publiée par Straub, pl. XXVIII, n° 2. — Copie partielle (groupe d'anges) : Steinh., pl. XVIII, n° 2.

111 à 114 — Néant.

Fol. 101 v°. = N° 114. Le Christ servi par les anges après sa dernière tentation. — N° 115. La prédication du Christ.

Fol. 102 v°. = N° 116. Jésus prêchant dans la synagogue.

Fol. 106 r°. = N° 117. Jésus guérissant des démoniaques et des malades. — N° 118. Sermon sur la montagne. — N° 119. Guérison d'un lépreux.

Fol. 106 v°. = N° 120. Guérison de la fille du centurion. — N° 121. Guérison de la belle-mère de saint Pierre (Matth. VIII, 14; Marc. I, 30). — N° 122. Guérison d'un possédé.

Fol. 107 r°. = N° 123. Le figuier stérile.

Fol. 107 v°. = N° 124. Jésus expulsé de la synagogue de Nazareth.

Fol. 108 r°. = N° 125. Parabole du père de famille et des vignerons.

Fol. 108 v°. = N° 126. Parabole du semeur. (Matt., XIII, 1-23; Marc., IV, 1-25; Luc, VIII, 4-18.) — N°s 127-128. Parabole du Samaritain (en 2 tableaux).

Fol. 111 r°. = N° 129. Fin de la parabole du Samaritain. — N° 130. Parabole de l'homme qui part en voyage et laisse de l'argent à ses serviteurs (Luc, XIX, 12-27; Matth., XXV, 1-46).

Fol. 111 v°. = N° 131. Parabole du créancier et du débiteur (Matth., XVIII, 23-34).

Fol. 112 r°. = N° 132. Le Christ prédit la fin du monde : Deux hommes couchés dans un lit (In illa nocte erunt duo in lecto uno, unus assumetur et alter relinquetur. Luc, XVII, 34.) — N° 133. Même sujet : Deux femmes occupées à moudre (Duæ molentes in mola, una assumetur et una relinquetur. Matth., XXIV, 41).

Fol. 112 v°. = N° 134. Suite du même sujet : (Duo erant in agro, unus assumetur et unus relinquetur. Matth., XXIV, 40). — N° 135. Jésus pleurant sur Jérusalem. — N° 136. Le riche qui refuse de suivre Jésus (Matth., XIX, 16-24, Marc, X, 17-25, Luc, XVIII, 18-29).

115 — Copie partielle (fig. d'homme) : Bc. pl. XLV.

116 à 121 — Néant.

122 — Copie partielle (un possédé) : Bc. pl. XLVI.

123 et 124 — Néant.

125 — Publiée par Straub, pl. XXXI, n° 4; et partiellement (un des meurtriers), par Eng., pl. III, n° 3.

126 — Néant.

127 — Publiée par Eng., pl. I, n° 1; Straub, pl. XXX *bis*, n° 4. — Copies complètes : Bc. pl. XLVII; Steinh., pl. II, n° 2.

128 — Copie complète : Bc. pl. XLVIII, n° 1. — Détail (une figure) publiée par Eng., pl. VII, n° 2; Straub, pl. XXX *bis*, n° 5. — Copie du même détail, Bc. pl. XLVIII, n° 2.

129 — Copie complète : Bc. pl. XLIX.

130 — Détail (une figure) publié par Eng., pl. II, n° 8. — Le même détail copié par Steinh., pl. II, n° 8.

131 — Copie complète : Bc. pl. L.

132 — Publiée par Straub, pl. XXIX, n° 3. Copies complètes : Steinh., pl. X, n° 1; Darcel, pl. VIII, n° 1.

133 — Publiée par Straub, pl. XXX, n° 1. — Copies complètes : Steinh., pl. XVII; Darcel, pl. X.

134 — Publiée par Straub, pl. XXX, n° 2. — Copies complètes : Steinh., pl. XVI, n° 2; Darcel, pl. XI, n° 2.

135 — Néant.

136 — Copie partielle (la figure du riche) : Bc. pl. LI.

Fol. 113 et 114. = Deux feuillets ornés de peintures arrachés depuis longtemps.

Fol. 116 r°. = N° 137. Multiplication des pains. — N° 138. Saint Pierre marchant sur les eaux. — N° 139. La Chananéenne (Matth., xv, 22-28).

Fol. 116 v°. = N° 140. Sermon sur le lac. — N° 141. Guérison d'un sourd. — N° 142. Miracle des sept pains.

Fol. 118 r°. = N° 143. Guérison d'un lunatique (Matth., xvii, 14-17). — N° 144. Jésus et le petit enfant (Matth., xviii, 1-5). — N° 145. La transfiguration.

Fol. 118 v°. = N° 146. Jésus guérissant la main sèche. — N° 147. Jésus chassant sept démons de Marie, sœur de Marthe. — N° 148. Guérison de l'hydropique.

Fol. 119 r°. = N°s 149-150-151. Parabole du repas (Luc, xiv, 16), 3 tableaux.

Fol. 119 v°. = N° 152. Suite de la même parabole.

Fol. 120 r°. = N°s 153-154-155. Parabole de l'ivraie et du bon grain (Matth. xiii, 24), 3 tableaux.

Fol. 120 v°. = N° 156. Parabole de l'homme qui bâtit sur le rocher et de celui qui bâtit sur le sable.

Fol. 123 r°. = N° 157. Guérison d'un paralytique. — N° 158. Guérison de deux possédés. — N° 159. Le repas du mauvais riche.

Fol. 123 v°. = N° 160. Mort du mauvais riche et de Lazare. — N° 161. Lazare dans le sein d'Abraham et le mauvais riche en enfer. — N° 162. Guérison de dix lépreux.

Fol. 126. r° = N° 163. Suite de la guérison des lépreux. — N° 164. La Samaritaine. — N° 165. La femme adultère.

137 à 139 — Bc. pl. lii, donne au fol. 116 une figure de possédé que je ne puis rattacher à aucune de ces trois scènes, peut-être appartenait-elle au fol. 118 (n° 143).

140 — Néant (Voir n° 142).

141 — Publiée par Straub, pl. xxxii, n° 1. — Copie : Steinh., pl. xix, n° 1.

142 — A cette scène (ou au n° 140) se rapportent probablement les deux fig. publiées par Straub, pl. xxxvi, n° 4; et copiées par Steinh., pl. xix, n° 2.

143 — Néant (Voir n° 137.)

144 — Copie partielle : Bc. pl. liii.

145 — Détail (fig. du Christ) publié par Straub, pl. xxxii, n° 2. — Copie du même : Steinh., pl. xxii, n° 4.

146 à 148 — Néant.

149 — Publiée par Straub, pl. xxxiv, n° 1. — Détail (la table) publié par Viollet-le-Duc, *Dict. du mobilier*, t. I, p. 256.

150 — Trois fig. publiées par Eng., pl. ii, n° 11; et par Straub, pl. xxx *bis*, n° 1.

151 — Néant.

152 — Copie complète : Bc. pl. liv.

153 et 154 — Néant.

155 — Détail (moissonneur) publié par Straub, pl. xxxi, n° 1. — Copies partielles (même détail) Steinh., pl. v, n° 3; Darcel, pl. xviii, n° 2.

156 — Néant.

157 — Publiée par Straub, pl. xxxii, n° 3. — Copies : Steinh, pl. xxvii, n° 4; Darcel, pl. iii, n° 2.

158 — Copie partielle (deux figures de possédés) Bc. pl. lv. — La première des deux publiée par Eng., pl. i, n° 4; et Straub, pl. xxx *bis*, n° 3. Copiée par Steinh, pl. viii, n° 3.

159 — Copie complète : Bc. pl. lvi.

160 — Publiée par Straub, pl. xxxiii, n° 1. — Copie plus complète : Bc. pl. lvii.

161 — Copie complète : Bc. pl. lviii.

162 — Néant.

163 — Copie partielle (un lépreux) : Bc. pl. lix.

164 — Publiée par Straub, pl. xxxiii, n° 2.

165 — Néant.

Fol. 126 v°. = N° 166. Guérison du fils du prince (Jean, IV, 46-53). — N° 167. Guérison de l'aveugle-né. — N° 168. Guérison d'un démoniaque muet.

Fol. 129 r°. = N°s 169-170-171. Parabole de la vigne (Matt. XXI, 33-41), 3 tableaux.

Fol. 129 v°. = N°s 172-173. Fin de la parabole de la vigne (2 tableaux). — N° 174. Parabole du roi qui marie son fils (Matth., XXII, 2-14).

Fol. 131 r°. = Entre ce feuillet et le feuillet 132, on voyait les traces d'un feuillet arraché sur lequel étaient des miniatures qui figuraient probablement les vierges sages et les vierges folles, et le lavement des pieds.

Fol. 138. r° = N° 175. Jésus au jardin des Oliviers : La sueur de sang. — N° 176. Les disciples endormis. — N° 177. Arrivée des Juifs qui viennent arrêter le Christ.

Fol. 138 v°. = N° 178. Arrestation de Jésus. — N° 179. Fuite des disciples. — N° 180. Jésus conduit devant Caïphe.

Fol. 140 r°. = N° 181. Fuite de saint Jean.

Fol. 140 v°. = N° 182. Pierre pleurant. — N° 183. Mort de Judas.

Fol. 141 r°. = N° 184. Jésus-Christ insulté et frappé par les Juifs. — N° 185. Reniement de saint Pierre. — N° 186. Jésus devant Pilate.

Fol. 141 v°. = N° 187. Jésus devant Hérode. — N° 188. Jésus ramené devant Pilate. — N° 189. La flagellation.

Fol. 143 r°. = N° 190. Le couronnement d'épines. — N° 191. L'Ecce Homo. — N° 192. Le songe de la femme de Pilate. — N° 193. La femme de Pilate lui envoie un messager. — N° 194. Arrivée de ce messager devant Pilate.

166 — Publiée partiellement par Eng., pl. V, n° 6; et Straub, pl. XXX *bis*, n° 2.

167 à 173 — Néant.

174 — Publiée par Straub, pl. XXXIV, n° 2. — Détail (la table) publié par Viollet-le-Duc, *Dict. du mobilier*, t. I, p. 255. — Copie complète : Steinh., pl. IV, n° 2.

175 — Néant.

176 — Publiée par Straub, pl. XXXV, n° 1.

177 — Néant.

178 — Publiée par Straub, pl. XXXV, n° 2. — Détail (homme tenant une branche), copié par Steinh., pl. II, n° 6.

179 à 183. — Néant.

184 — Copie partielle (groupe de jeunes gens) : Bc, pl. LXI, n° 1 [appartient peut-être au n° 186].

185 — Publiée par Straub, pl. XXXVI, n° 2; Viollet-le-Duc, *Dict. du mobilier*, t. I, p. 207; et partiellement par Eng., pl. II, n° 5. — Copie plus complète : Bc. pl. LX. — Autres copies : Steinh., pl. X, n° 3; Darcel, pl. II, n° 2.

186 — Copies partielles : Bc. pl. LXI, n°s 2 et 3 [appartiennent peut-être au n° 184].

187 — Publiée partiellement par Straub, pl. XXXVI, n° 3. — Détail (Hérode seul) publié par Eng., pl. IV, n° 7. — Copies partielles (même détail) : Bc. pl. LXII, n° 2; autre détail (le Christ lié) : Bc. pl. LXII, n° 1.

188 — Publiée par Straub, pl. XXXVII, n° 1. — Copies : Steinh, pl. XXI, n° 4; Darcel, pl. IX, n° 4.

189 — Détail (un des bourreaux) : Bc. pl. LXII, n° 3.

190 et 191 — Néant.

192 — Publiée par Straub, pl. XXXVII, n° 2. — Copie coloriée : Bp. pl. XIV, n° 3. — Copies complètes : Bc. pl. LXIII, n° 1; Steinh., pl. XXIV, n° 3; Darcel, pl. I, n° 3.

193 — Publiée par Straub, pl. XXXVII, n° 3. — Copie coloriée : Bp. pl. XIV, n° 2. — Copie complète : Bc. pl. LXIII, n° 2. — Copie partielle (le messager) : Bc. pl. LXIII, n° 3.

194 à 198 — Néant.

Fol. 143 v°. = N° 195. Pilate se lave les mains. — N° 196. Le portement de croix.

Fol. 150 r°. = N° 197. Jésus devant la croix. — N° 198. Le crucifiement.

Fol. 150 v°. = N° 199. Soldats jouant aux dés. — N° 200. Ensevelissement du Christ.

Fol. 160 r°. = N° 201. Apparition de Jésus à Madeleine (Marc, xvi. 9). — N° 202. Apparition de Jésus aux saintes femmes (Matth., xxviii, 9-15).

Fol. 160 v°. = N° 203. Les apôtres Pierre et Jean au tombeau. — N° 204. Jésus apparait à Pierre. — N° 205. Les disciples d'Emmaüs.

Fol. 162 r°. = N° 206. Jésus apparaît à ses disciples les portes fermées. — N° 207. Thomas arrive au milieu d'eux. — N° 208. Thomas touche les plaies de Jésus.

Fol. 162 v°. = N° 209. Jésus auprès des pêcheurs — N° 210. Mission des apôtres.

Fol. 167 r°. = N° 211. Le dernier repas du Christ avec ses disciples. — N° 212. L'Ascension.

Fol. 167 v°. = N° 213. La descente du Saint-Esprit sur les apôtres. — N° 214. Les disciples parlant aux Juifs. — N° 215. La synagogue baptisée par saint Pierre.

Fol. 172 v°. = Feuillet intercalé, au verso duquel étaient quelques grossiers dessins du xiv° siècle.

Fol. 176 r°. = N° 216. Saint Pierre guérissant un boiteux.

Fol. 176 v°. = N° 217. La Vierge et saint Jean, patron des vierges.

Fol. 180 r°. = N° 218. Saint Pierre convertissant les Juifs. — N° 219. Histoire d'Ananie et de Saphire.

Fol. 180 v°. = N° 220. Élection de saint Matthias. — N° 221. Saint Pierre et saint Matthias. — N° 222. Saint Pierre et Simon le Magicien.

Fol. 186 r°. = N° 223. Saint Pierre guérissant Enée (*Act.*, ix, 33-34). — N° 224. Guérison de Thabite. — N° 225. Saint Pierre guérissant un malade par son ombre.

197 — Publiée par Lasteyrie, *Gazette arch.*, 1884, pl. ix. — A publier par Straub. — Copie coloriée : Bp. pl. x, n° 1. — Copies complètes Bn. pl. lxv, n° 1, et Bc. pl. lxiv, n° 1.

198 — Publiée par Lasteyrie, *Gazette arch.*, 1884, pl. ix. — A publier par Straub. — Copie coloriée : Bp. pl. x, n° 1. — Copies complètes Bn. pl. lxv, n° 2; Bc. pl. lxiv, n° 2. — Copies partielles (le Christ seul) : Durand, pl. x; (l'église sur le tétramaphe) : Durand, pl. xi.

199 — Néant.

200 — Copie coloriée : Bp. pl. xiv, n° 3. — Copies complètes : Steinh., pl. xxv; Bc. pl. lxvi. — A publier par Straub.

201 — Néant.

202 — Publiée partiellement par Eng., pl. ii, n° 10. — Copie partielle : Steinh., pl. vi, n° 6.

203 à 210 — Néant.

211 — Copie coloriée : Bp. pl. xv, n° 1. — Copies complètes : Bn. pl. lxxi, n° 1; Bc. pl. lxvii. — A publier par Straub.

212 — Copie coloriée : Bp. pl. xv, n° 2. — Copies complètes : Bn. pl. lxix, n° 2; Bc. pl. lxviii, n° 1; Steinh., pl. xxiii; Durand, pl. xii. — Copies partielles (la Vierge seule) : Durand, pl. xiii, n° 2; même détail en couleur : Bc. pl. lxviii, n° 2. (Les deux anges du haut) : Durand, pl. xviii. — A publier par Straub.

213 — Publiée par Lasteyrie *Gaz. archéol.*, 1885, pl. v. — Copie complète : Bc. pl. lxx.

214 à 216 — Néant.

217 — Copie coloriée : Bp. pl. xvi, n° 1. — Copie complète : Bc. pl. lxxi.

218 à 221 — Néant.

222 — Copie partielle (une figure) : Bc. pl. lxxii.

223 à 227 — Néant.

Fol. 186 v°. = N° 226. Vision de saint Pierre. — N° 227. Saint Pierre baptisant Corneille. — N° 228. Saul recevant du grand prêtre des lettres pour Damas.

Fol. 189 r°. — N° 229. Saul frappé de cécité sur la route de Damas. — N° 230. Saul entre à Damas. — N° 231. Jésus apparaît à Ananie (*Act.*, IX, 10-11).

Fol. 189 v°. = N° 232. Saul guéri par Ananie (*Act.*, IX, 17). — N° 233. Son baptême (*Act.*, IX, 18). — N° 234. Sa prédication. — N° 235. Les disciples hésitent à le reconnaître (*Act.*, IX, 26).

Fol. 199 r°. = N° 236. Saint Paul allant prêcher l'Évangile aux Gentils. — N° 237. Saint Paul baptisant l'Ethiopienne ou l'église des Gentils. — N° 238. L'Eglise conduite par les apôtres devant le Christ qui lui pose une couronne sur la tête.

Fol. 199 v° à 204 r°. = Combat des vices et des vertus :

Fol. 199 v° et 200 r°. = N° 239. L'orgueil et sa suite. — N° 240. L'humilité et sa suite. — N° 241. Défaite de l'orgueil. — N° 242. L'humilité coupe la tête de l'orgueil. — N° 243. L'idolâtrie attaque la foi et les vertus qui l'accompagnent. — N° 244. Défaite de l'idolâtrie. — N° 245. Combat de la tristesse et de l'espérance. — N° 246. L'espérance et sa suite. — N° 247. L'espérance tue la tristesse.

Fol. 200 v° et 201 r°. = N° 248. La colère et sa suite. — N° 249. La patience et sa suite. — N° 250. La colère se perce de son glaive. — N° 251. L'envie et ses compagnes. — N° 252. La charité et sa suite. — N° 253. La charité tue l'envie. — N° 254. La gourmandise et sa suite. — N° 255. La sobriété et sa suite. — N° 256. La sobriété tue la gourmandise.

Fol. 201 v° et 202 r°. = N° 257. La vanité et sa suite. — N° 258. La prudence et sa suite. — N° 259. La prudence tue la vanité. — N° 260. La fausseté (fallacia) et sa suite. — N° 261. La justice et sa suite. — N° 262. La justice tue la fausseté. — N° 263. La luxure dans son char. — N° 264. Les vertus se livrant à la luxure.

228 — Copie partielle (saint Paul) : Bc. pl. LXXIII. — Copie plus complète : Straub., pl. XXI, n° 2.

229 à 235 — Néant.

236 — Copie complète : Bc. pl. LXXIV, n° 1.

237 — Copie complète : Bc. pl. LXXVI, n° 2.

238 — Copie complète : Bc. pl. LXXVI, n° 3.

239 — Copie complète : Bc. pl. LXXV, n° 1. — Détail (l'orgueil) publié par Eng., pl. II, n° 6, et Viollet-le-Duc. — A publier par Straub.

240 — Copie complète : Bc. pl. LXXVI, n° 1. — A publier par Straub.

241 — Copie complète : Bc. pl. LXXV, n° 2.

242 — Copie complète : Bc. pl. LXXV, n° 3.

243 — Copie complète : Bc. pl. LXXVI, n° 2.

244 — Copie complète : Bc. pl. LXXVI, n° 4.

245 — Copie complète : Bc. pl. LXXV, n° 5.

246 — Copie complète : Bc. pl. LXXVI, n° 3.

247 — Copie complète : Bc. pl. LXXVI, n° 4.

248 — Copie complète : Bc. pl. LXXVII, n° 1.

249 — Copie complète : Bc. pl. LXXVIII, n° 1.

250 — Copie complète : Bc. pl. LXXVIII, n° 2.

251 — Copie complète : Bc. pl. LXXVII, n° 2.

252 — Copie complète : Bc. pl. LXXVIII, n° 3.

253 — Copie complète : Bc. pl. LXXVII, n° 3.

254 — Copie complète : Bc. pl. LXXVII, n° 4.

255 — Copie complète : Bc. pl. LXXVIII, n° 4.

256 — Copie complète : Bc. pl. LXXVIII, n° 5.

257 — Copie complète : Bc. pl. LXXIX, n° 1.

258 — Copie complète : Bc. pl. LXXX, n° 1.

259 — Copie complète : Bc. pl. LXXIX, n° 2.

260 — Copie complète : Bc. pl. LXXIX, n° 3.

261 — Copie complète : Bc. pl. LXXX, n° 2.

262 — Copie complète : Bc. pl. LXXX, n° 3.

263 — Publiée par Eng., pl. VI, n° 3. — Copie complète : Bc. pl. LXXIX, n° 4. — A publier par Straub.

264 — Copie complète : Bc. pl. LXXX, n° 4. — A publier par Straub.

Fol. 202 v° et 203 r°. = N° 265. La tempérance renverse le char de la luxure. — N° 266. Crimes causés par l'avarice. — N° 267. L'avarice au milieu des épines. — N° 268. Le cortège de l'avarice. — N° 269. L'avarice partageant avec sa suite les fruits de ses rapines. — N° 270. La largesse (largitas) enlève à l'avarice son or. — N° 271. La largesse tue l'avarice. — N° 272. La largesse distribue l'or de l'avarice aux pauvres.

Fol. 203 v° et 204 r°. = N° 273. Le char de l'avarice. — N° 274. Le blasphème et sa suite. — N° 275. Le char de la miséricorde. — N° 276. Le courage et sa suite.

Fol. 204 v°. = N° 277. Salomon dormant entouré des soixante forts d'Israël. — N° 278. Salomon à table.

Fol. 209 r°. = N° 279. Salomon construisant le temple. — N° 280. Voyage de la reine de Saba.

Fol. 209 v°. = N° 281. Salomon et la reine de Saba assis sur un trône. — N° 282. La reine de Saba offrant des présents à Salomon. — N° 283. Les filles de Jérusalem devant Salomon.

Fol. 215 r°. = N° 284. Salomon regardant un jeu de marionnettes. — N° 285. La roue de la fortune.

265 — Copie complète : Bc. pl. LXXXI, n° 1. — A publier par Straub.

266 — Copie complète : Bc. pl. LXXXII, n° 1. — Détail (vol d'un casque) publié par Eng., pl. III, n° 6 ; copié par Steinh., pl. II, n° 3. — Autre détail (vol d'une tunique) copié par Steinh., pl. VI, n° 2. — A publier par Straub.

267 — Copie complète : Bc. pl. LXXXI, n° 2. — A publier par Straub.

268 — Copie complète : Bc. pl. LXXXI, n° 3. — A publier par Straub.

269 — Copie complète : Bc. pl. LXXXI, n° 4. — Détail (fig. de l'avarice) copié par Steinh., pl. VI, n° 5. — A publier par Straub.

270 — Copie complète : Bc. pl. LXXXII, n° 2. — A publier par Straub.

271 — Copie complète : Bc. pl. LXXXII, n° 3. — A publier par Straub.

272 — Copie complète : Bc. pl. LXXXII, n° 4. — A publier par Straub.

273 — Copie complète : Bc. pl. LXXXIII, n° 1 ; Durand, pl. V.

274 — Copie complète : Bc. pl. LXXXIII, n° 2.

275 — Copie complète : Bc. pl. LXXXIV, n° 1 ; Durand, pl. IV.

276 — Copie complète : Bc. pl. LXXXIV, n° 2.

277 — Publiée par Willemin, *Monum. franç. inédits* t. I, pl. LXXVII ; Viollet-le-Duc, *Dict. du mobilier*, t. I, p. 173 ; et Eng., pl. V, n° 7. — Copie complète : Bc. pl. LXXXV, n° 1. — A publier par Straub.

278 — Copie complète : Bc. pl. LXXXV, n° 2. — Détail (une figure) publié par Eng. pl. V, n° 1, copié par Bc. pl. LXXXV, n° 4 ; Durand, pl. XIII, n° 3 ; Steinh., pl. XXII, n° 5 ; Darcel, pl. XIII, n° 3. — Autre figure : Bc. pl. LXXXV, n° 3.

279 — Détail (jeune homme tenant une épée) copié par Bc. pl. LXXXVII.

280 — Copie coloriée : Bp. pl. XII, n° 2. — Copie complète : Bc. pl. LXXXVI.

281 — A publier par Straub. — Détail (jeune homme) : Bc. pl. LXXXVIII. (Cette figure peut appartenir au n° 282.)

282 — Néant. (Voir n° 281.)

283 — Copie complète : Bc. pl. LXXXIX. — Copie d'un détail (Salomon seul) : Steinh., pl. XXI, n° 2 ; Darcel, pl. IX, n° 2.

284 — Copie coloriée : Bp. pl. XIX, n° 1. — Copies complètes : Bc. pl. XC, n° 1 ; Durand, pl. VI, n° 1. — Détail (les marionnettes) publié par Eng., pl. V, n° 4. — A publier par Straub.

285 — Copie coloriée : Bp. pl. XIX, n° 2. — Copies complètes : Bc. pl. XC, n° 2 ; Durand, pl. VI, n° 2.

Fol. 215 v°. = N° 286. L'échelle des vertus.

Fol. 221 r°. = N° 287. Les Sirènes endormant les navigateurs. — N° 288. Les Sirènes déchirant les navigateurs endormis.

Fol. 221 v°. = N° 289. Ulysse et les Sirènes.

Fol. 225 r°. = N° 290. Jésus introduisant l'Église dans le cellier (*Cantic.*, I, 3.) — N° 291. Les renards autour de la vigne (*Cantic.*, II, 15.)

Fol. 225 v°. = N° 292. L'édifice de l'Église contenant les fidèles.

Fol. 226 r°. = N° 293. Fonts baptismaux. — N° 294. Isaïe et David.

Fol. 238 r°. = N° 295. Jésus chassant du temple les usuriers, les voleurs, les hypocrites, etc.

Fol. 238 v°. = N° 296. Allégorie représentant la conversion des pécheurs ou des hérétiques (?) sous la figure d'un lépreux.

Fol. 240 v°. = N° 297. Colombe d'or.

Fol. 241 r°. = N° 298. Le pressoir divin.

Fol. 241 v°. = N° 299. L'Antéchrist coupe la tête à Élie et à Énoch. — N° 300. Il séduit les rois, le clergé et le peuple. — N° 301. Il fait fleurir un arbre, fait descendre la foudre du ciel et trouble la mer par les vents.

Fol. 242 r°. = N° 302. L'Antéchrist fait jeter un fidèle dans un four et en fait décapiter un autre. — N° 303. Un autre fidèle est déchiré par des crocs de fer, un autre est

286 — Publiée par Eng., pl. IX. — Copie coloriée : Bp. pl. XVIII. — Copies complètes : Bc. pl. XCI ; Durand, pl. VII. — Détails, Bc. pl. XCII, n°s 1 et 2 ; Steinh., pl. XII, n° 1, et pl. VI, n°s 2 et 6. — A publier par Straub.

287 — Publiée par Lasteyrie, *Gaz. arch.*, 1885, pl. IV, n° 1. — Copie complète : Bc. pl. XCIII, n° 1. — Détail (deux Sirènes) publié par Eng., pl. V, n° 3.

288 — Publiée par Lasteyrie, *Gaz. arch.*, 1885, pl. IV, n° 2. — Copie complète : Bc. pl. XCIII, n° 2.

289 — Publiée par Lasteyrie, *Gaz. arch.*, 1885, pl. V n° 1. — Copies complètes : Bc. pl. XCIV, n° 1 ; Steinh., pl. XXVI, n° 2 ; Darcel, pl. XVII, n° 2. — Copie d'un détail (le pilote) : Bc. pl. XCIV, n° 2. — A publier par Straub.

290 — Détail à publier par Straub.

291 — Copie complète : Bc. pl. XCV.

292 — Publiée par Lasteyrie, *Gaz. arch.*, 1884, pl. X. — Détail publié par Eng., pl. VII n° 1. — Copie coloriée : Bp. pl. XVII. — Copies complètes : Bu. pl. XCVII ; Bc. pl. XCVI, n° 1. — Copie d'un détail : Bc. pl. XCVI, n° 2. — Autre détail (les médaillons des quatre évangélistes) : Durand, pl. XIX, n° 3.

293 et 294 — Néant.

295 — Détail (Judas Mercator) publié par Eng., pl. I, n° 5 ; copié par Steinh., pl. II, n° 7. — Autre détail (Latro) publié par Eng., pl. I, n° 6 ; copié par Bc. pl. XCVIII ; Steinh., pl. II, n° 1. — Autre détail (couple amoureux) : publié par Eng., pl. I, n° 7.

296 — Copie partielle (un homme tuant une colombe que tient le Christ) Bc. pl. XCIX. — Détail (lépreux assis) : Bc. pl. C.

297 — Publiée par Didron, *Histoire de Dieu*, p. 441. — Copies : Bc. pl. CI ; Durand, pl. XVII, n° 2.

298 — Publiée par Lasteyrie, *Gaz. arch.*, 1885, pl. VI. — A publier par Straub. — Copie complète : Bc. pl. CII. — Copie d'un détail (le Christ) : Steinh., pl. XII, n° 2.

299 — A publier par Straub.

300 — Copie d'un détail (un clerc) : Bc. pl. CIII. — A publier par Straub.

301 — A publier par Straub.

302 — Publiée partiellement (l'homme jeté au four) par Eng., pl. I, n° 2. — Copie du même détail : Steinh., pl. II, n° 5. — Copie d'un autre détail (décapitation d'un fidèle) : Steinh., pl. XII, n° 3. — A publier par Straub.

303 — A publier par Straub.

frappé de verges, un autre est assommé. — N° 304. Un autre fidèle est aveuglé, un autre lapidé, un autre est dévoré par un dragon, un autre mordu par un serpent.

Fol. 242 v°. — N° 305. L'Antéchrist est frappé par un ange. — N° 306. Les fidèles séduits par l'Antéchrist font pénitence et les Juifs se convertissent. — N° 307. La synagogue se fait baptiser.

Fol. 244 r°. = N° 308. La cour céleste.

Fol. 244 v°. = N° 309. Les justes dans le ciel.

Fol. 247 v° à 255 r°. = Le jugement dernier.

Fol. 247 v°. = N° 310. Les fidèles se rendant au jugement. — N° 311. Conflagration universelle. — N° 312. La lune, le soleil, la nouvelle terre.

Fol. 251 r°. = N° 313. Ermites, abbés, évêques, papes et martyrs allant au jugement. — N° 314. Veuves, abbesses et vierges allant au jugement. Résurrection des morts. — N° 315. Les bêtes féroces, les oiseaux, les poissons rendant les membres des hommes qu'ils ont dévorés.

Fol. 251 v° et 253 r°. = Scène principale du jugement dernier. — N° 316. Le Christ et la Vierge entourés de six apôtres. — N° 317. Les six autres apôtres et les séraphins. — N° 318. Disciples, prophètes, patriarches, Adam. — N° 319. La croix et les pseudo-prophètes.

Fol. 252 r°. = N° 320. Feuillet intercalé sur lequel est figuré le diable enchaîné et entouré d'anges.

Fol. 253 v°. = N° 321. Les pseudo-apôtres, papes, abbés, etc. — N° 322. Les vierges folles, les infidèles, les Juifs allant au jugement. — N° 323. Les damnés poussés en enfer par des anges.

304 — A publier partiellement par Straub.

305 — A publier par Straub.

306 — Détail (groupe de Juifs) publié par Eng., pl. II, n° 9. — Copie d'un autre détail (Baptême) : Bc. pl. CIV, n° 1. — A publier par Straub.

307 — Copie d'un détail (un clerc) : Bc. pl. CIV, n° 2 (Cette figure appartient peut-être au n° 306). — A publier par Straub.

308 — Copie d'un détail (le Christ) : Steinh., pl. XXII, n° 1; Darcel, pl. XIII, n° 1. — A publier par Straub.

309 — Copie complète : Bc. pl. CV. — A publier par Straub.

310 — Publié par Eng., pl. I, n° 3. — Copie complète : Bc. pl. CVI, n° 1. — A publier par Straub.

311 — Copie complète : Bc. pl. CVI, n° 2. — A publier par Straub.

312 — Copie complète : Bc. pl. CVI, n° 3. — A publier par Straub.

313 — Copie complète : Bc. pl. CVII, n° 1. — Détails : Bc. pl. CVII, n°s 4, 5, 6, 7. — Détails publiés par Eng., pl. II, n°s 1 et 2. — A publier par Straub.

314 — Copie complète : Bc. pl. CVII, n° 2. — Détail (une vierge) publié par Eng., pl. II, n° 3. — Autre détail (un ange) : Steinh., pl. XXII, n° 6; Darcel, pl. XIII, n° 4. — A publier par Straub.

315 — Copie complète : Bc. pl. CVII, n° 3. — A publier par Straub.

316 — Copie complète : Bc. pl. CVIII, n° 1, et pl. CIX, n° 1. — Copies partielles (Saint-Jean et 3 apôtres) : Steinh., pl. XXII, n° 7; Darcel, pl. XIII, n° 5. — A publier par Straub.

317 — Copie complète : Bc. pl. CVIII, n° 2, et pl. CIX, n° 2. — Détail (un apôtre) publié par Eng., pl. IV, n° 8. — A publier par Straub.

318 — Copie complète : Bc. pl. CVIII, n° 3. — A publier par Straub.

319 — Copie complète : Bc. pl. CIX, n° 3. — A publier par Straub.

320 — A publier par Straub.

321 — Copie complète : Bc. pl. CX, n° 1. — Détails publiés par Eng., pl. V, n° 2; et copiés : Bc. pl. CX, n°s 4 et 5. — A publier par Straub.

322 — Copie complète : Bc. pl. CX, n° 2. — Détail (les Vierges folles) publié par Eng., pl. II, n° 4. — A publier par Straub.

323 — Copie complète : Bc. pl. CX, n° 3. — A publier par Straub.

Fol. 255 r°. = N° 324. L'Enfer.

Fol. 255 v°. = N° 325. Le microcosme et les deux animaux symboliques composés des parties de divers animaux (dessins au trait).

Fol. 258 r°. = N° 326. La prostituée de Babylone assise sur la bête.

Fol. 258 v°. = N° 327. La chute de la prostituée.

Fol. 261 r°. = N° 328. La joie des élus.

Fol. 261 v°. = N° 329. La femme de l'Apocalypse (lacune de 1 ou 2 feuillets).

Fol. 263 v°. = N° 330. Les justes dans le sein d'Abraham.

Fol. 319 v°, 320 r°, 320 v°. = N° 331. Tables chronologiques.

Fol. 322 v°. = N° 332. Le duc Eticho fonde le monastère de Hohenbourg.

Fol. 323 r°. = N° 333. Portraits des religieuses de Hohenbourg.

324 — Copie coloriée : Bp. pl. XXII. — Copies complètes : Bo. pl. CXII et pl. CXIII; Bc. pl. CXI, — A publier par Straub.

325 — Néant.

326 — Copie coloriée : Bp. pl. XX. — Copies complètes : Bo. pl. CXV; Bc. pl. CXIV; Steinh., pl. VII; Darcel, pl. XIV. — A publier par Straub.

327 — Copie coloriée : Bp. pl. XXI. — Copie complète : Bc. pl. CXVI.

328 — Néant.

329 — Copie coloriée : Bp. pl. XXII. — Copie complète : Bo. pl. CXVIII; Bc. pl. CXVII; Steinh., pl. XX; Darcel, pl. XV. — A publier par Straub.

330 — Copies complètes : Bo. pl. CXX; Bc. pl. CXIX; Steinh., pl. I; Darcel pl. XVI. — A publier par Straub.

331 — Publiée par Eng., pl. X. — A publier par Straub.

332 — Publiée par Eng., pl. XI. — Copie complète : Bc. pl. CXXI, n° 1. — Copies partielles (Eticho et les religieuses) : Bc. pl. CXXI, n° 2; Steinh., pl. II, n° 1. — A publier par Straub.

333 — Publiée par Eng., pl. XII. — Copie complète : Bc. pl. CXXII. — A publier par Straub.

AIGUIÈRE EN BRONZE REPRÉSENTANT UN CENTAURE

(PLANCHE 27.)

Tout le monde connait ces belles aiguières en bronze ou en laiton dont d'assez nombreux échantillons figurent dans les musées et dans les collections particulières. Elles datent quelquefois du XIIe siècle, le plus souvent du XIIIe ou du XIVe siècle et on les désigne sous le nom de *dinanderie*, ce qui ne veut pas dire grand'chose, car si Dinant s'est, au Moyen-Age, acquis une réputation méritée par ses œuvres de cuivre ou de bronze, bon nombre de pièces qui se trouvent dans les vitrines de nos musées ont une tout autre origine : beaucoup de ces chandeliers aux formes bizarres, de ces aiguières en forme de lion ou de cavalier sont allemandes[1]; quelques-unes même viennent de plus loin et sont d'origine orientale, par exemple cette aiguière en forme de paon, ce vase de *l'œuvre Salemon* qu'a décrit Longpérier[2] et que possède le Louvre; et il ne me semble pas douteux que des animaux de bronze de provenance arabe du genre de celui qui se trouve maintenant au Campo Santo de Pise, et qui décorait autrefois le faîte du dôme de cette ville, ont pu dans bien des cas inspirer nos artistes occidentaux et leur servir de modèles[3]. Quoi qu'il en soit, bon nombre de ces monuments ont été publiés, et avec raison, car ce sont, en général, de bons spécimens de l'art de fondre le bronze au Moyen-Age; celui que nous publions aujourd'hui[4] me paraît être, lui aussi, très digne

1. C'est ce qu'a fait remarquer avec beaucoup de raison M. Victor Gay dans son *Glossaire archéologique*, au mot *Dinanderie*.

2. *Vase arabo-sicilien de l'œuvre Salemon*, *Revue archéologique*, 1865; *Œuvres de Longpérier publiées par G. Schlumberger*, t. I, p. 412.

3. Publié par Morrona, *Pisa illustrata*, t. I, pl. I.

4. Disons tout de suite ici que cette pièce n'est pas *absolument* inédite; elle fait partie du Musée National hongrois et a figuré à l'Exposition d'orfèvrerie qui a eu lieu à Budapest en 1884. On trouvera dans le catalogue de cette Exposition (*A Magyar történeti ötvösmű-kiállítás lajstroma*), 2e partie, p. 11, no 54, une description sommaire de cet objet, et une gravure à la page IX de l'appendice du même catalogue.

d'attention ; il peut compter certainement parmi les plus anciens et le sujet qu'il représente est trop rare dans l'iconographie du Moyen-Age pour qu'il ne soit pas utile de le signaler aux archéologues.

Ce vase en forme de centaure, dont une bonne gravure me dispensera de faire une longue description, appartient au Musée National hongrois de Budapest. Il a figuré à Paris en 1867, dans la galerie de l'histoire du travail, où son étrangeté lui avait valu d'être remarqué[1]. Le centaure, posé sur ses quatre pieds, a un pelage orné de gravures, petits disques quadrillés alternant avec un dessin pointillé, figurant tant bien que mal une robe pommelée. Quant à la partie humaine du centaure, elle ne laisse pas que d'être assez bizarre; elle est habillée d'une sorte de tunique à manches courtes, garnie d'orfrois et d'un dessin gravé en arête de poisson. Le centaure, dont la tête était munie d'une sorte de calotte formant couvercle, qui a disparu, porte les cheveux longs, divisés en grosses boucles, soigneusement indiquées au burin, la barbe courte et la moustache. Des deux mains il tient un instrument de musique, sorte de tambourin percé de trous dont le nom nous est inconnu. Le goulot du vase naît de la poitrine du centaure et se termine par une tête de serpent. Sur la croupe se tient debout un petit personnage difforme, muni de jambes très courtes, mais pourvu par contre de pieds énormes; il est vêtu d'un costume collant assez bizarre, qui lui descend jusqu'aux genoux et sur lequel on remarque le même travail de gravure que sur le vêtement du centaure. Il approche de sa bouche un fifre et s'apprête à jouer un air. Il forme l'anse du vase.

Cette sorte d'ustensile est généralement désignée par le mot d'*aquamanile;* je n'adopterai pas cette dénomination parce qu'elle me semble peu juste. En effet, si dans le latin classique *aquaemanale*, *aquiminale* a, en général, le sens d'*aiguière*, il en est tout autrement dans le latin du Moyen-Age et il suffit d'ouvrir Du Cange pour se convaincre que, dans la plupart des cas, le mot *aquamanile* désigne non pas un vase, mais un bassin; le vase se nomme *urceus* et l'une des formes de ce mot est restée en français : *orceau*. Cependant, hâtons-nous de le dire, cette règle comporte des exceptions,

1. Ch. de Linas, *L'histoire du travail à l'exposition universelle de 1867*, p. 126-127. — F. de Lasteyrie, *L'histoire du travail à l'exposition universelle*, p. 46.

et Du Cange cite un texte du XIIe siècle dans lequel *aquamanile* a réellement le sens de vase; mais ce n'est là, je le répète, qu'une exception.

Ces vases étaient-ils destinés aux usages du culte, ou simplement à des usages profanes? C'est là une question presque impossible à résoudre. Si, en effet, les inventaires d'églises renferment de nombreuses mentions de vases semblables qui servaient aux prêtres pour leurs ablutions, rien n'empêche pourtant qu'ils n'aient servi dans la vie civile, et les textes que l'on pourrait citer à l'appui de cette hypothèse seraient encore plus nombreux. Les sujets mêmes que représentent ces vases ne sont pas de nature à nous éclairer sur l'usage auquel on les destinait. Le *Lai d'Aristote*, si fréquemment figuré au Moyen-Age et dont la belle aiguière en laiton de la collection Chabrière-Arlès[1] nous offre un exemple, est à coup sûr un sujet profane; mais on sait qu'au Moyen-Age on n'y regardait pas de si près, et un semblable ustensile aurait fort bien pu figurer dans une sacristie sans qu'il y parût déplacé. Les aiguières de la collection Spitzer, l'aiguière en forme de cheval du Musée de Cluny[2], le lion de la collection Gavet[3], les griffons de la collection Chabrière-Arlès[4] ou celui de la collection Davillier au Musée du Louvre, ou celui encore du Musée de South-Kensington[5] sont des pièces sur lesquelles il est encore plus difficile de se prononcer; on n'y trouve rien que la liturgie la plus méticuleuse ne puisse admettre; mais, par contre, pas plus que pour la belle aiguière du Musée Britannique, qui représente un chevalier armé de toutes pièces, on ne peut alléguer aucune raison plausible établissant que ce ne sont point là des ustensiles domestiques. Nous verrons toutefois tout à l'heure que certains de ces ustensiles peuvent être, grâce à leur forme ou aux attributs qui les accompagnent, regardés comme des meubles liturgiques.

Sans parler de l'aiguière représentant une tête d'homme qui se trouve au trésor du Dôme d'Aix-la-Chapelle et qui a pour elle une sorte de possession d'état, il est assez probable qu'il faut considérer comme un meuble liturgique

1. Gravé dans le *Glossaire archéologique* de Victor Gay, t. I, p. 40.

2. Gravé par Viollet-Leduc, *Dictionnaire du mobilier*, t. II, p. 13.

3. Gravé dans Victor Gay, *Glossaire archéologique*, t. I, p. 40.

4. *Ibid.*

5. Photographié dans le *Catalogue of the bronzes of european origine in the South-Kensington Museum*, par Drury Fortnum, pl. XVI, p. 114, n° 4051, '56.

l'aiguière en forme de tête de femme que possède le Musée de Budapest[1]. Cette aiguière a été maintes fois publiée, aussi n'est-il pas nécessaire d'en donner une longue description. Les figures symboliques qui ornent le goulot de ce vase, d'une facture un peu sauvage mais pleine de style, dans lesquelles ont peut sans trop de peine reconnaître les Vertus, sont des indices assez certains pour permettre de penser que cette pièce a fait partie du trésor d'une église. Je serai tenté, pour ma part, d'assigner une origine semblable à l'aiguière en forme de tête d'homme que possède le Musée de Cluny[2], à l'aiguière en forme de tête de femme qui a fait partie de la collection Gréau[3]. Ces deux pièces, de facture très différente du reste, ressemblent à de véritables *chefs*, et, n'étaient les goulots dont elles sont munies, elles pourraient passer pour des reliquaires.

Il faut aussi très probablement, pour des motifs analogues, ranger parmi les ustensiles liturgiques le centaure du Musée de Budapest. Voyons d'abord ce que le centaure est devenu dans les légendes du Moyen-Age.

Le centaure, en somme, n'a joui au Moyen-Age que d'une popularité fort restreinte. Le Moyen-Age, qui avait recueilli tant de légendes antiques relatives aux animaux fabuleux, n'a eu à développer que fort peu les traditions relatives à ce peuple composé d'êtres moitié hommes, moitié chevaux, pour arriver à produire, comme nous le verrons tout à l'heure, les plus étranges confusions. Mais il faut avant tout constater que les représentations du centaure sont relativement rares; il s'est conservé parmi les signes du zodiaque sous les traits du Sagittaire, mais les Bestiaires sont muets ou à peu près muets à son endroit[4]. Cependant les centaures sculptés ou peints au Moyen-Age sont encore nombreux et, pour n'en mentionner que quelques-uns, nous citerons le tympan de l'église d'Orville[5] (Manche) où l'on voit un centaure décochant une flèche sur un cerf; le même

1. Gravé dans V. Gay, *Glossaire archéologique*, t. I, p. 15; — *Catalogue de l'Exposition de Budapest*, déjà cité, Appendice, p. VIII; — *Chefs-d'œuvre d'orfèvrerie ayant figuré à l'Exposition de Budapest*, 1re livraison.

2. Gravé par Viollet-Leduc, *Dictionnaire du mobilier*, t. II, p. 12.

3. Gravé dans Victor Gay, *Glossaire archéologique*, t. I, p. 14. — Voyez aussi *Collection J. Gréau*, *Catalogue des bronzes*..., Paris, juin 1885, n° 1136. — Cette aiguière a été trouvée dans la Seine, à Paris.

4. C'est à tort que l'on a quelquefois confondu le centaure avec le *centicore*; ce dernier a, au Moyen-Age, un caractère bien défini; c'est un animal cornu que les Bestiaires placent dans l'Inde. Voyez Cahier, *Mélanges d'archéologie*, t. IV, p. 223.

5. *Bulletin monumental*, t. VIII, p. 128.

sujet se retrouve encore sur un chapiteau de l'église de Sainte-Marie-du-Mont[1] et sur les sculptures de la crypte de Saint-Parize-le-Châtel[2]; on voit encore des centaures sur une nappe d'autel conservée dans l'église de Glos[3] (Calvados). On peut également citer le combat d'un centaure contre une centauresse sculpté à la cathédrale de Fribourg-en-Brisgau[4], mais il faut remarquer que, dans cette dernière sculpture, le centaure est ailé, ses pattes de devant sont munies de serres d'oiseau, ses pattes de derrière de griffes de lion; on n'est donc plus là en présence d'un véritable centaure, mais d'un animal dont l'imagier a singulièrement compliqué la nature. Le P. Cahier donne encore le dessin d'un chandelier en forme de centaure[5]; cette figure serait intéressante à comparer avec le bronze du Musée de Budapest; mais la provenance n'en est point indiquée et d'ailleurs le dessin est trop sommaire pour permettre cette comparaison. On pourrait sans doute facilement multiplier ces exemples, mais peut-être ne seraient-ils pas de nature à nous édifier complètement sur le sens que le Moyen-Age a attribué à la représentation du centaure. Il faut pour cela faire appel aux textes.

Les auteurs qui ont cherché à expliquer l'iconographie du Moyen-Age ont reconnu dans le centaure le symbole de la force brutale et de la vengeance. Cette interprétation est fondée sur le texte de saint Basile qui range les centaures, en compagnie des sirènes, parmi les démons[6].

Ce texte n'a, à vrai dire, qu'un sens assez vague, mais ce qu'il y faut remarquer c'est le rapprochement des sirènes et des centaures, qui sont mis au même rang[7]. Cela vient sans doute de la double nature que possède chacun de ces animaux fabuleux; et, en effet, les textes, avec une persistance qu'on ne saurait expliquer autrement, réunissent presque toujours les sirènes et les centaures. Le *Physiologus* grec, publié par le cardinal Pitra, les

1. *Bulletin monumental*, t. VIII, p. 128.
2. *Ibid.*, t. XIV, p. 253.
3. *Ibid.*, t. XIII, p. 559.
4. Cahier, *Mélanges d'archéologie*, t. I, pl. xxv.
5. Cahier, *Nouveaux mélanges d'archéologie*, t. III, p. 188, fig. 3 et 3 bis.
6. Crosnier, *Iconographie chrétienne*, p. 400 : « Sirenes dæmonia onocentauri et ericii. » Nous n'avons malheureusement pas pu retrouver le texte exact de saint Basile.
7. Sur les sirènes et leur signification au Moyen-Age, voyez Cahier, *Mélanges d'archéologie*, t. II, et Robert de Lasteyrie, *Gazette archéologique*, année 1885, p. 13 et ss.

réunit sous la même rubrique, les compare et en fait l'image de l'homme double, de l'homme partagé entre le bien et le mal (δίψυχος), de l'hérétique[1]. Cette juxtaposition se retrouve, bien entendu, dans le *Physiologus* arménien qui n'est que la traduction du texte grec; mais ici la confusion entre les sirènes et les centaures est complète : car, d'après le traducteur, « le corps de ces enchanteresses est celui d'une femme jusqu'aux mamelles, le reste tient de l'oiseau ou de l'âne ou du taureau[2]. » Au milieu de ce singulier mélange, on reconnaît encore les traces d'une modification que l'antiquité avait déjà fait subir au centaure en lui donnant un corps d'âne : ὀνοκένταυρος; cette modification se trouve déjà dans Ælien[3], et en effet, le centaure que le P. Cahier a reproduit d'après un manuscrit de la Bibliothèque de l'Arsenal[4], paraît être plutôt un onocentaure qu'un centaure à corps de cheval. Toutefois cette modification n'a pas été partout admise, car le *Liber de monstris et belluis* publié par Berger de Xivrey leur donne un corps de cheval et une figure d'homme, mais l'auteur ajoute, pour mettre quelque chose de son crû, qu'ils ne peuvent parler[5].

Le *Physiologus*, assimilant le centaure à la sirène, en fait une image de l'hérétique; le texte français, à son tour, a modifié quelque peu cette façon de voir, et de la lutte du « sagittaire » contre un autre animal fabuleux, il tire une tout autre moralité ;

« Phisiologes nos dist que en l'une partie des desers d'Ynde sont une gent

1. *Spicilegium Solesmense*, t. III, p. 350, c. XV : Περὶ σειρήνων καὶ Ὀνοκενταύρων..... Ὁμοίως καὶ οἱ ὀνοκένταυροι τὸ ἥμισυ ἔχουσιν ἀνθρώπου, τὸ δὲ ἥμισυ, ἀπὸ τοῦ στήθους, ἵππου ἔχουσιν. Ἑρμηνεία. Οὕτω καὶ πᾶς ἀνὴρ δίψυχος, ἀκατάστατος ἐν πάσαις ταῖς ὁδοῖς αὐτοῦ. Εἰσί τινες συναγόμενοι ἐν τῇ Ἐκκλησίᾳ, μόρφωσιν μὲν ἔχοντες εὐσεβείας, τὴν δὲ δύναμιν αὐτῆς ἠρνημένοι. Καὶ ἐν τῇ Ἐκκλησίᾳ, ὡς ἄνθρωποί εἰσιν· ὅταν δὲ ἀπολυθῶσιν, ἀποκτηνοῦνται. Οὗτοι οὖν σειρήνων, καὶ ὀνοκενταύρων πρόσωπα λαμβάνουσι, τῶν ἀντικειμένων δυνάμεων, καὶ ἡμπακτῶν αἱρετικῶν· διὰ γὰρ τῆς χρηστολογίας αὐτῶν, ὡς αἱ σειρῆνες, ἐξαπατῶσι τὰς καρδίας τῶν ἀκάκων. « Φθείρουσι γὰρ ἤθη χρηστὰ ὁμιλίαι κακαί. » (*Corinth.*, XV, 33.)

2. *Spicilegium Solesmense*, t. III, p. 384.

3. Cahier, *Nouveaux Mélanges d'archéologie*, t. I, p. 127 (Traduction du *Physiologus* arménien).

4. Livre XVII, ch. 9.

5. Cahier, *Mélanges d'archéologie*, t. II, pl. XXXIII, fig. BX.

6. D'après un ms. du X[e] siècle appartenant à M. le marquis de Rosanbo, *Traditions tératologiques*, p. 28, ch. IX : « Hippocentauri equorum et hominum commixtam naturam habent; et, more ferarum, sunt capite setoso, sed, ex parte aliqua, humanae normae simillima quo possent incipere loqui sed inuncta labra humanae locutioni, nullam vocem in verba distinguunt. »

qui ont une corne ou front et sont homes salvages. Cele gent guerroient adès contre les sagetaires, et li sagetaires contre eux... Phisiologes dist ke li hom crestiens est exemple del sagetaire et li anme est example del salvage home; car el guerroie tos jors contre le cors, et li cors contre lui[1]. »

On voit que les traditions relatives aux centaures léguées par l'Antiquité au Moyen-Age ont subi des transformations nombreuses. Est-il besoin d'en indiquer encore de nouvelles. Dante place les centaures dans le septième cercle de l'Enfer, ils sont chargés de garder les Violents :

Et tra 'l pie della ripa et essa in traccia
Correan centauri armati di saette
Come solean nel mondo andar a caccia[2].

Orcagna, dans le Jugement dernier qu'il a peint au Campo Santo de Pise, n'a pas manqué de représenter les centaures; enfin, dans l'apothéose de Saint François peinte à Assise par Giotto, le centaure symbolise l'esprit de révolte et de désobéissance et s'enfuit à la vue du saint[3].

De toutes ces traditions très diverses, très différentes, peut-on tirer une explication plausible du sujet que représente l'aiguière du Musée de Budapest? Le style et, on peut bien le dire, la barbarie du travail permettent d'assigner à cet objet une date assez reculée. Ce travail de gravure que l'ouvrier a employé pour donner à la robe du cheval — car c'est ici d'un véritable cheval qu'il s'agit — un aspect pommelé, les ornements en arête de poisson qui décorent les vêtements du centaure et du petit personnage juché sur le dos de l'animal, ne dénotent pas un art bien avancé. Si l'on ajoute que la tête du centaure se rapproche et par le caractère et par la forme des têtes des personnages que l'on voit sur les portes de bronze de la cathédrale de Hildesheim, portes qui datent

1. Cahier, *Mélanges d'archéologie*, t. IV, p. 76-77.

2. *Inf.*, cant. XII.

3. Mentionnons encore ici, mais seulement pour mémoire, l'opinion d'après laquelle le centaure, selon le sexe avec lequel il est représenté, serait le symbole de l'adultère ou de l'homme ou de la femme. Au sujet de cette interprétation, voyez une note sur la bête de Staneux, forêt voisine du village de Polleur, dans la province de Liège, *Bulletin archéologique publié par la commission historique des arts et des monuments*, t. II, 1842-1843, p. 690-691.

du XIe siècle, on accordera bien que l'aiguière de Budapest peut remonter à la première moitié du XIIe siècle, c'est-à-dire à une époque où les textes assimilaient jusqu'à un certain point les centaures aux sirènes. Qui sait si cette confusion n'est pas passée des textes dans les monuments figurés, et si, en plaçant dans les mains du centaure une sorte de tambour, en l'accompagnant d'un satellite qui joue du fifre, l'artiste n'a pas voulu donner au centaure une partie des attributs des sirènes? Dans ce cas, ce monument représenterait la mise en pratique et le développement des confusions répétées des textes, et nous aurions bien là l'être δίψυχος dont parle le *Physiologus* grec. Et si l'on sait que la musique tient une place importante dans le rôle symbolique que jouent les sirènes aussi bien dans l'Antiquité qu'au Moyen-Age, l'on sait aussi que des instruments de musique ne sont pas des attributs ordinaires pour les centaures; on ne peut guère expliquer leur présence ici qu'en admettant cette hypothèse.

Peu enthousiaste de toutes les théories de symbolique qui prétendent tout expliquer, même ce qui est inexplicable parce que l'artiste n'y a attaché lui-même aucune signification particulière, je n'ose présenter cette hypothèse que sous les plus grandes réserves; et si l'explication paraît trop bizarre, je demande qu'on me la pardonne en faveur de la bizarrerie du monument qui l'a suscitée.

Emile MOLINIER.

NOTICE SUR UN PLAN INÉDIT DE ROME

A LA FIN DU XIV[e] SIÈCLE

(PLANCHE 23.)

Le travail de M. de Rossi sur les anciens plans de Rome[1] a appelé l'attention du monde savant sur un ordre de documents absolument négligés jusqu'ici, bien que ces documents offrissent autant d'intérêt pour la connaissance de la topographie romaine que pour celle des idées et des aspirations du Moyen-Age, dans l'esprit duquel l'*Aurea Roma* a tenu une si grande place. Frappés de ce qu'il y avait de fécond dans la voie ouverte par M. de Rossi, M. Henri Stevenson, en Italie[2], MM. Gregorovius[3] et Frédéric Lippmann[4], en Allemagne, sont venus chacun apporter sa pierre à l'édifice élevé par les soins de l'illustre savant romain. J'ai moi-même eu la satisfaction d'ajouter à ses découvertes la curieuse vue de Rome tracée par Benozzo Gozzoli dans une des fresques de San Gemignano[5].

Aujourd'hui je viens placer sous les yeux des lecteurs de la *Gazette archéologique* un plan qui a échappé à toutes les recherches et qui, je crois, n'est pas indigne de figurer à côté de ses aînés[6]. Ce document fait partie du

1. *Piante iconografiche e prospettiche di Roma anteriori al secolo* XVI. Rome, 1879. — Cf. mon compte rendu dans la *Revue critique* du 15 mars 1880.

2. *Di una pianta di Roma dipinta da Taddeo di Bartolo nella cappella interna del palazzo del comune di Siena* (1413-1414). Rome, 1881.

3. *Una pianta di Roma delineata da Leonardo da Besozzo Milanese*. Rome, 1883.

4. *Der italienische Holzschnitt im* XV *Jahrhundert*. Berlin, 1885, p. 46-48.

5. *Notice sur un plan inédit de Rome au* XV[e] *siècle. Extrait des procès-verbaux de la Société nationale des Antiquaires de France. Séance du 21 avril 1880.* Voy. aussi Lazzaroni, *Osservazioni sopra alcuni monumenti principali di Roma per l'intelligenza del piano topografico della città nel secolo* XV *dipinto a fresco da Benozzo Gozzoli Fiorentino nella chiesa di S. Agostino a S. Gemignano nel Senese*. Rome, 1884.

6. Un homme d'État éminent et qui est en même temps un écrivain de la plus haute valeur, M. Minghetti, a bien voulu présenter une photographie de ce plan à l'Académie royale des Lincei, de Rome, dans sa séance du 21 décembre 1884.

précieux et célèbre *Livre d'heures* du duc de Berry, le joyau de la Bibliothèque de Mgr le duc d'Aumale, à Chantilly. Essayons, avant d'aller plus loin, de déterminer l'origine et les caractères des miniatures de ce volume inappréciable, que M. Léopold Delisle, dans une savante notice, a justement appelé « le roi des Livres d'heures du duc de Berry[1] ».

I

Les recherches de M. Delisle ont établi que l'écriture du manuscrit est uniforme, mais que les peintures proviennent de plusieurs mains différentes. Celles-ci n'étaient pas toutes achevées au moment de la mort du duc de Berry, en 1416. Aussi M. Delisle est-il disposé à identifier le volume de Mgr le duc d'Aumale avec celui qui est mentionné comme incomplet dans l'inventaire dressé par les soins des exécuteurs testamentaires du duc : « Item en une layette plusieurs cayers d'unes très riches heures que faisaient Pol et ses frères, très richement historiez et enluminez, prisez cinq cens livres tournois. »

L'examen sommaire des miniatures nous apprend que trois artistes au moins, plus vraisemblablement même quatre ou cinq, ont concouru à l'illustration du volume : 1° L'auteur du calendrier placé en tête. Cet artiste, d'un mérite transcendant, était soit Français, soit Flamand. Rien ne s'oppose à ce que nous l'identifiions à Pol de Limbourg, que nous savons avoir travaillé pour le duc de Berry. 2° L'auteur des scènes de l'Histoire sainte, ou du moins de la majeure partie d'entre elles. Ici nous avons affaire à un Italien, ainsi que je le démontrerai tout à l'heure. 3° L'auteur des miniatures ajoutées après coup, vers le milieu du XVe siècle.

L'origine italienne d'une partie des miniatures du Livre d'heures a été entrevue par Waagen. L'auteur allemand reconnaît, dans la miniature du folio 19 v°, la main d'un artiste « who displays a strong italian influence ». Ailleurs[2] il déclare qu'il est disposé à attribuer à un peintre italien les nombreuses petites têtes placées dans les initiales, d'une forme et d'une expression si nobles et d'une exécution si délicate, par exemple, fol. 27 v°.

1. *Les Livres d'heures du duc de Berry*. Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*. Paris, 1884.

2. *Galleries and cabinets of art in Great Britain*; Londres, 1857, p. 248-259.

La présence, dans le manuscrit, d'un plan de la ville de Rome n'est pas le seul argument par lequel on puisse corroborer l'hypothèse de Waagen. Une miniature publiée par M. Delisle, la *Purification*, offre de telles analogies avec une fresque peinte par Taddeo Gaddi, dans la chapelle Baroncelli (église Santa Croce de Florence), la *Présentation de la Vierge au Temple*, qu'il est impossible de nier que l'enlumineur du duc de Berry ait connu cette dernière. Le sanctuaire sous lequel se tient le grand prêtre est disposé exactement de la même façon dans la fresque et dans la miniature; les ornements (des losanges) aussi bien que la structure en sont identiques. Les quelques différences de détail ne servent qu'à accuser la parenté : dans la fresque, le temple est précédé de 14 marches; dans la miniature, de 13 seulement; dans la fresque, les trois nefs sont ouvertes; dans la miniature, elles sont fermées. Dans l'arrangement de la scène, les différences sont plus grandes, et je n'hésite pas à déclarer que, sur ce point, l'enlumineur l'emporte incontestablement sur le peintre. La figure du grand prêtre, notamment, a chez lui une liberté et une majesté qui manquent absolument dans la figure correspondante de Taddeo Gaddi. Mais, ici encore, on constate une rencontre, bien plus, un emprunt, dont il est impossible de nier la portée; dans la miniature comme dans la fresque, on aperçoit, au bas de l'escalier, un enfant, debout, exactement dans la même attitude, un pied posé sur la première marche, le bras gauche appuyé contre le corps, le bras droit étendu. Deux autres enfants placés à côté du premier n'offrent pas moins d'analogies.

Mon savant et obligeant confrère, M. Paul Durrieu, attaché à la conservation du Musée du Louvre, veut bien me signaler un dessin également dû à Taddeo Gaddi et inscrit dans le catalogue de M. Reiset, sous le n° 216. Ce dessin semble être la pensée première de la fresque de Santa Croce.

De crainte de confondre les traditions générales d'une école avec des emprunts déterminés, j'ai voulu comparer la *Présentation au Temple* de Taddeo Gaddi avec la scène analogue peinte par Giovanni da Milano dans la même église de Santa Croce : les deux compositions diffèrent du tout au tout. Je suis donc autorisé à soutenir que l'auteur de la *Purification*, du *Livre d'heures*, a visité l'Italie et a étudié, à Florence, la fresque de Taddeo Gaddi.

A côté des œuvres des trécentistes, le mystérieux enlumineur employé par le duc de Berry a connu et étudié les chefs-d'œuvre de l'antiquité. L'influence de ces modèles est indéniable dans les signes du zodiaque (folio 14), d'une netteté et d'une élégance si grandes. Bien plus, les recherches récentes d'un savant allemand, M. F. de Duhn, ont établi que notre artiste a copié sciemment une statue antique[1] : si l'on compare l'Adam agenouillé, dans la planche du *Paradis terrestre* publiée par M. Delisle, au dessin d'une statue de l'école de Pergame conservée au Musée d'Aix, et publiée par M. de Duhn, il est impossible de ne pas reconnaître que la miniature procède du marbre. Toutefois, cette similitude une fois établie, j'éprouve le regret de me séparer entièrement de M. de Duhn; d'après lui, l'enlumineur, qui ne serait autre que Pol de Limbourg, aurait copié cette statue à Paris, où elle aurait été transportée dès le xve siècle. A mon avis, au contraire, l'auteur de cette miniature, qui n'a rien à voir avec Pol de Limbourg (elle est aussi foncièrement italienne que le calendrier est foncièrement français ou flamand; la porte du paradis, entre autres, offre la plus grande ressemblance avec la façade de la cathédrale d'Orvieto), a copié la statue à Rome, où, tout semble l'indiquer, elle a été conservée jusqu'au xviie siècle.

D'autres indices achèvent de nous convaincre que notre artiste avait pour patrie l'Italie. Les types qu'il emploie sont ceux de l'école florentino-siennoise; ces types sont d'une noblesse et d'une pureté inconnues aux peintres et miniaturistes ultramontains, notamment aux Flamands, chez lesquels, dès lors, le réalisme commençait à faire son apparition. J'avoue, toutefois, être hors d'état de déterminer la région à laquelle appartient ce maître, qu'il faut ranger parmi les plus grands de la fin du xive ou du commencement du xve siècle. La prédominance de motifs orientaux, hommes coiffés du turban, nègres, d'une vérité saisissante, etc., etc., fait penser à l'École vénitienne, tandis que la richesse des costumes, la profusion des broderies et de l'outremer annoncent Gentile da Fabriano.

Mais, me demandera-t-on, comment établir les relations du duc Jean de

1. *Gesammelte Studien zur Kunstgeschichte. Eine Festgabe für Anton Springer*. Leipzig, 1885, p. 1-7.

Berry avec des artistes italiens? L'influence de l'Italie n'a pénétré en France que cent années plus tard, — beaucoup trop tôt au dire de certaine École nouvelle. — La réponse est facile : dans ce discours sur l'état des beaux-arts en France, qui ne sera jamais assez connu, assez apprécié, M. Renan nous apprend que « les artistes de France ne suffisant pas à cet amateur curieux, quelques-uns de ses plus magnifiques exemplaires furent peints à ROME et à BOLOGNE[1] ».

II.

Avant d'aborder l'étude du plan qui fait l'objet de la présente notice, je demande au lecteur la permission de l'entretenir, un instant, des documents similaires appartenant à la première partie du XIVe siècle.

Dès cette époque, les monuments qui faisaient la gloire de la Ville éternelle hantaient l'imagination des artistes. Dans une des fresques de la basilique inférieure d'Assise, attribuées à Giotto, on reconnaît distinctement une des colonnes triomphales de Rome.

Au Campo Santo de Pise, dans une fresque représentant Job assis sur le fumier (attribué à Francesco de Volterra), on retrouve, à côté du Palais vieux de Florence, reconnaissable à son gigantesque beffroi, plusieurs monuments romains plus ou moins défigurés : une colonne triomphale surmontée d'une sorte de guérite, un obélisque et une pyramide, une coupole à lanterne, qui ressemble singulièrement au Panthéon (il me semble même reconnaître au sommet de cette lanterne la fameuse pomme de pin en bronze, « la pignia, » aujourd'hui conservée au Vatican), enfin un édifice dont les lignes générales offrent de nombreuses analogies avec le fort Saint-Ange.

Une autre fresque du Campo Santo, les *Miracles de Saint-Renier*, attribuée à Antonio Veneziano, contient un petit édifice circulaire qui n'est pas sans ressemblance avec le temple de la Sibylle, à Tivoli.

Venons-en au plan inséré dans le *Livre d'heures*, si heureusement conquis en Italie, à Gênes, par Mgr le duc d'Aumale. Ce plan, de forme circulaire, occupe le folio 140 du manuscrit.

Les principaux monuments de la Ville éternelle y sont représentés avec une

1. *Histoire littéraire de la France au quatorzième siècle*, éd. Michel Lévy, t. II, p. 186.

netteté extrême, qui n'est égalée que par l'extrême inexactitude de l'interprétation. Qu'on en juge : une simple colonne monolithe, à fût lisse, représente les colonnes triomphales; une arcade sans ornements, les arcs de triomphe. Le Panthéon est une rotonde, de petites dimensions, précédée non d'un portique, mais d'un portail reposant sur deux colonnes seulement; les étages du Colisée sont chacun en retrait sur l'autre, comme des gradins; bref, on reconnaît partout cette impuissance du Moyen-Age à voir les choses telles qu'elles sont réellement et à substituer aux formes véritables des formes conventionnelles.

Mon premier soin, après avoir obtenu du possesseur l'autorisation de faire photographier le plan de Rome, fut de le rapprocher des plans publiés par M. de Rossi. Mais parmi tant de relevés précieux, je n'en trouvai qu'un dont l'orientation répondît quelque peu à celle du plan du *Livre d'heures*; je veux parler du plan emprunté à un manuscrit de notre Bibliothèque Nationale, fonds latin, n° 4802.

Le plan, si sommaire, de Léonard da Besozzo offrait plus de dissemblances encore; il en était de même de celui de Benozzo Gozzoli. J'eus enfin la satisfaction de retrouver dans le plan de Taddeo di Bartolo, publié par M. Stevenson, non pas le prototype, mais bien le pendant de celui du mystérieux enlumineur employé par le duc de Berry. Essayons de serrer de plus près ces points de contact. Le plan de Taddeo di Bartolo a été exécuté en 1413-1414; celui du *Livre d'heures* de Chantilly appartient au plus tard à l'année 1416, date de la mort du duc de Berry; mais tout tend à prouver qu'il remonte à une époque antérieure, aux dernières années du siècle précédent. Tous deux, et à cet égard le doute n'est point possible, dérivent d'un original commun, plus ou moins modifié dans les détails, selon les goûts ou les convenances du peintre et du miniaturiste.

En thèse générale, le plan publié par M. Stevenson est plus détaillé, plus exact, plus consciencieux que le mien. L'enlumineur du duc de Berry en a pris à son aise; il a supprimé un certain nombre de monuments du plus haut intérêt, tels que les colosses du Quirinal; d'autres ont été défigurés de la façon la plus étrange, par exemple le Panthéon, dont Taddeo di Bartolo, par contre, a fort convenablement reproduit les lignes générales.

Notre artiste ne reprend sa revanche que dans la représentation de la pyramide de Cestius, qu'il semble avoir dessinée *de visu*, et dans celle du fort Saint-Ange, qui est de tout point supérieure à la représentation correspondante de Taddeo di Bartolo. Relevons encore, à son actif, la fidélité avec laquelle il a dessiné le cours du Tibre : tandis que le pont jeté à gauche en avant du fort Saint-Ange ne compte que six arches dans la fresque de Sienne, dans la miniature du *Livre d'heures* elle en compte neuf; cette dernière nous montre, en outre, deux constructions qui manquent dans l'œuvre rivale, un édifice rectangulaire à sa base, circulaire dans sa partie supérieure, situé à quelque distance du pont que nous venons de décrire; enfin, un peu plus loin, un second pont fortifié, peut-être le Ponte Nomentano.

Je commencerai la description du plan par celui des monuments qui m'en a tout d'abord fourni la clef, je veux parler de la statue équestre de Marc Aurèle, ou de Constantin, comme on l'appelait à cette époque. Cette statue se dresse dans la partie supérieure, vers la gauche, en avant d'une longue ligne d'aqueducs. Près d'elle s'élève le Colisée; un peu plus bas, on reconnaît la basilique de Constantin, puis, à droite, le Palatin, représenté comme un château fort du Moyen-Age, avec des tours, des tourelles, des créneaux et des arcs-boutants. En remontant vers le sommet du plan, nous parcourons le quartier du Latran, plus ou moins reconnaissable à la basilique de Santa Croce, à l'« amphitheatrum castrense », au baptistère de Constantin, enfin à la basilique de Saint-Jean. Prenons maintenant à droite, en suivant la ligne des fortifications; nous reconnaissons sans peine la porte de Saint-Paul, la pyramide de Cestius, puis, en dehors des murs, la basilique de Saint-Paul. En rentrant dans la ville, s'offrent à nous l'Aventin, l'île du Tibre, le Borgo; avec un peu de bonne volonté, on parvient à identifier le palais du Vatican, la basilique de Saint-Pierre, la « meta Romuli ». Plus loin se développe le Champ de Mars, avec le Panthéon au centre. Au-dessus, on distingue le Capitole; un gibet colossal y fait pendant au palais des sénateurs. La partie gauche, correspondant au Quirinal, au Viminal, à l'Esquilin, est plus difficile à déterminer. Je me bornerai à signaler la Torre Milizia, les thermes de Dioclétien, le groupe de constructions de Sainte-Marie-Majeure. L'espace resté en blanc marque l'empla-

cement des colosses du Quirinal, les Dioscures, si célèbres pendant tout le Moyen-Age sous le titre de « opus Phidiae », « opus Praxitelis ».

Telles sont les données essentielles que fournit le plan dressé par le principal des artistes attachés au service de Jean de Berry. Pour pleinement tirer parti de ce document, j'ose compter sur l'érudition et la courtoisie des savants spécialement voués à l'étude de la topographie de Rome : il leur appartient de résoudre une foule de problèmes que j'ai évité d'aborder, faute d'éléments de contrôle suffisants. Que mes doctes confrères romains veuillent bien accepter d'avance mes remerciements pour le complément d'informations qu'ils apporteront au présent essai.

Eugène MÜNTZ.

TROIS FIGURINES SARDES

DU CABINET DES MÉDAILLES DE PARIS

(Planche 24.)

Les trois figurines de bronze représentées, en grandeur d'exécution, dans notre planche 24, appartiennent à l'ancien fonds du *Cabinet du roi*; elles portent, dans l'inventaire, le nº 3659. Aucune d'elles n'est inédite; elles ont été, toutes les trois, gravées dans l'atlas qui accompagne le *Voyage en Sardaigne* de La Marmora, sous les nºˢ 105, 110 et 134. Les deux plus grandes avaient été antérieurement décrites et publiées par Caylus, dans son *Recueil d'antiquités*, fig. 1 et 2. Si nous avons cru qu'elles méritaient d'être mises sous les yeux de nos lecteurs, c'est que ni le léger trait dont se contente La Marmora, ni les dessins élégants et toujours un peu lâchés de Caylus ne donnent une idée aussi exacte que peut le faire la photographie du caractère très singulier de ces images, sur lesquelles l'attention des archéologues a été ramenée dans ces derniers temps par d'importantes trouvailles, dont la principale est celle du dépôt de bronzes que l'on désigne par le nom du village le plus voisin, *Teti*[1]. Ces statuettes, qui ont été recueillies avec des armes et des ustensiles divers, se distinguent par l'étrangeté de leur style dur et sec, par certaines particularités de facture, par la variété du costume et des attributs. Elles sont toujours de petite dimension; il y en a qui n'ont pas la longueur d'un doigt, et les plus grandes n'atteignent pas vingt-cinq centimètres.

Tout grossier qu'il soit, cet art de la Sardaigne a son intérêt; il nous a conservé l'image d'un peuple qui n'a laissé dans l'histoire écrite que de bien faibles traces; or, selon toute apparence, c'est encore la postérité directe de ces tribus belliqueuses et sauvages qui forme le fond de la population actuelle, dans l'intérieur tout au moins, dans ces districts montagneux où persistent,

1. Voir à ce sujet l'intéressant article de M. Pais, *Il ripostiglio di bronzi di Abini, presso Teti*, dans le *Bullettino archeologico sardo*, 1881, p. 66-179, et Perrot et Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, t. IV, livre IV, § 4.

au dire des voyageurs, tant d'anciens et curieux usages. Ces statuettes sardes sont d'ailleurs très rares dans les galeries du continent, et celles qui s'y rencontrent par hasard n'y sont pas toujours classées à la place qu'elles devraient occuper; on s'est souvent mépris sur leur origine. Elles forment, au contraire, en Sardaigne, des séries déjà assez riches dans les musées trop peu visités de Sassari et de Cagliari, ainsi que dans plusieurs collections privées, parmi lesquelles nous citerons particulièrement le cabinet de M. Léon Gouin. On comprendra donc que nous ayons cédé à la tentation de signaler à nouveau des monuments qui, jusqu'à ces dernières années, étaient presque ignorés en dehors de l'île.

Les premiers archéologues qui se soient occupés de ces statuettes les ont qualifiées d'*idoles* [1]; ils y voyaient des images de la divinité; Gerhard a surtout déployé beaucoup de science pour retrouver des dieux phéniciens dans les figures de ce genre que La Marmora avait dessinées et publiées. Le malheur, c'est que la plupart des statuettes qu'il a ainsi expliquées à grand renfort de textes et de comparaisons ingénieuses ne sont que des pastiches modernes, dont l'auteur est aujourd'hui connu, et qui, depuis quelques années, ont disparu des vitrines du Musée de Cagliari [2]. Parmi les bronzes authentiques, il n'y en a qu'un très petit nombre auxquels on soit tenté d'attribuer ce caractère d'images de la divinité. Il est difficile pourtant de le refuser à quelques-unes des statuettes trouvées à Teti. Une d'entre elles représente un personnage à quatre yeux et à quatre bras; il porte deux épées et deux boucliers ronds. Un autre bronze qui provient du même endroit a trois paires d'yeux;

1. La Marmora, *Voyage en Sardaigne*, t. II (1840), ch. VI : *Idoles sardes proprement dites*. G. Cara, *Sulla genuinità degli idoli sardo-fenicii esistenti nel museo archeologico della regia università di Cagliari*, in-8, 1875, 16 planches. Il n'y a presque aucun usage à faire de ce gros livre; l'auteur en est absolument dépourvu de critique; il ne distingue pas entre les figurines authentiques et les apocryphes; il avait, assure-t-on, ses raisons pour les confondre. Tout au plus cet ouvrage aide-t-il à retrouver l'histoire et la provenance de quelques statuettes. Cara s'intéresse davantage aux pastiches modernes; mais il décrit aussi les bronzes vraiment antiques. Gerhard, *Ueber die Kunst der Phœnicier* (publié en 1846 dans les Mémoires de l'Académie de Berlin et recueilli dans le tome II des *Gesammelte Akademische Abhandlungen*, in-8, Berlin, 1868).

2. Voir à ce sujet la note qu'a donnée sur ces faux bronzes sardes M. Pais (*Bullettino archeologico sardo*, série II, 1re année, pp. 191-192, avec une planche). On y trouvera la liste des figures de l'atlas de La Marmora que l'on doit regarder comme modernes. Les unes appartenaient au Musée de Cagliari, et les autres à celui de Turin; nous ignorons si les conservateurs de cette dernière collection ont pris aussi le sage parti de retirer de leurs armoires les pièces apocryphes.

les deux bras ont à peu près la même pose que les quatre de la figure précédente; ils soutiennent les mêmes boucliers, et portent en même temps toute une panoplie; il y a deux épées, dont il ne reste que la partie inférieure; trois courtes javelines sont disposées en éventail derrière chaque bouclier, et un large poignard, suspendu en travers sur la poitrine, se montre entre les deux boucliers. La tête est armée de cornes, dans ces deux bronzes; le premier en a trois, et le second deux. Il est évident qu'on n'est pas ici en présence de personnages réels. Cette multiplication arbitraire des organes et des membres, cet entassement d'armes que ne pourrait tenir et manier à la fois la main d'aucun guerrier, tout cela permet de deviner l'intention du naïf artiste; il a certainement voulu représenter un être supérieur à l'homme. Pour exprimer l'idée qu'ils se faisaient et qu'ils cherchaient à donner de la puissance de leurs dieux, tous les peuples ont eu plus ou moins recours à ce procédé commode; chez les Grecs eux-mêmes, voyez le triple Géryon et Argus aux mille yeux toujours ouverts! Nous ne savons rien de la religion des tribus sardes, il semble pourtant que l'on puisse, sans témérité, proposer de reconnaître là quelque dieu de la guerre, un Mars barbare, aux regards duquel aucun ennemi ne pouvait se soustraire, et dont le bras était plus fort et mieux armé que celui du plus vaillant et du plus vigoureux de ses adorateurs.

Les statuettes de cette espèce sont d'ailleurs l'exception[1]; dans la grande majorité de celles qui sont sorties des fouilles, on n'a aucune raison de chercher autre chose que l'image des gens du pays, tels que l'artiste les a vus autour de lui et figurés de son mieux, avec les costumes qu'ils portaient à la guerre, à la chasse, devant les autels ou dans leurs occupations domestiques. Les soldats forment la série la plus riche et la plus intéressante; il y en a qui sont armés d'une épée large et courte[2]; d'autres ont une très longue épée,

1. Teti n'a fourni que cinq ou six statuettes de ce genre contre une trentaine qui représentent des hommes (Pais, *Bullettino*, 1884, pp. 68-71-72).

2. Cette figure, un des meilleurs produits de cet art, a été trouvée en 1849 au *Monte Arcosu*, sur le territoire de la commune d'Uta, c'est-à-dire à 17 ou 18 kilomètres au nord-ouest de Cagliari. Sous une grosse pierre, on a découvert ensemble huit de ces bronzes; avec ces figurines, il y avait autant de grandes épées du même métal, dont une portait sur sa pointe une image de taureau. Sur cette trouvaille, qui est particulièrement curieuse par l'endroit où elle a été faite, à quelques lieues d'un centre de civilisation phénicienne, voir Spano, qui a décrit ces objets dans une *Lettre* au général de La Marmora, laquelle a été reproduite en appendice au *Bulletin archéologique sarde* (3e année, 1857), sous ce titre : *Antico Larario sardo di Uta*. Toutes les statuettes d'Uta sont dessinées dans la planche I du livre de Cara (*Relazione sugli idoli sardo fenicii*), d'après celle qui accompagne le Mémoire de Spano.

bien plus étroite, qu'ils portent aussi la pointe en l'air; telle est la statuette connue sous le nom de *guerrier de Senorbi*; mais on rencontre en plus grand nombre des archers. Quelques-uns de ces archers sont certainement des soldats; mais il en est où l'on est conduit à reconnaître plutôt des chasseurs. C'est bien certainement le cas pour la très curieuse statuette qui occupe le milieu de notre planche. Plus de casque ni de bouclier, pas d'autre arme qu'un poignard attaché sur la poitrine à un large baudrier. Le personnage, coiffé d'un petit béret très bas, est muni d'un large havresac, de forme rectangulaire, qu'il porte sur le dos à l'aide d'un bâton crochu, dont la courbure s'appuie sur l'épaule gauche. De cette besace sortent deux têtes d'animaux, celles du gibier qu'a abattu le chasseur; Caylus avait cru voir là des lapins, et son dessin se ressent de cette interprétation[1]. L'exécution de l'original est si grossière qu'il est difficile de dire quels sont au juste les animaux que le sculpteur, si l'on peut lui donner ce nom, a eus en vue; nous croirions plutôt qu'il a voulu représenter des oiseaux[2]. On remarquera aussi le costume du personnage. Par dessus une tunique courte, qui s'arrête au milieu des cuisses, il a un épais manteau d'un aspect rigide, garni d'une lourde bordure; on le croirait volontiers en cuir; on serait tenté d'y reconnaître cette *mastruca* qui était l'habit national des Sardes[3]. Le manteau serait fait tout simplement de deux peaux cousues par le haut, dont l'une couvrirait le devant, et l'autre le derrière du corps; les poils étaient en dedans, pour tenir chaud. Les pâtres de la montagne, en Sardaigne, font encore usage de ce vêtement.

On est surpris de voir que presque toutes les statuettes sardes ont les pieds nus; il est difficile de croire que ces soldats, ces chasseurs et ces pâtres courussent dans le maquis sans chaussure. En tout cas, les sculpteurs sardes ont d'ordinaire négligé ce détail. Il n'y a qu'un très petit nombre de bronzes où soient indiquées tantôt des sandales, tantôt des espèces de bottes[4]. En revanche,

1. A voir cette figure et les deux suivantes, on ne saurait douter de leur origine sarde; mais Caylus qui les a publiées le premier, dit expressément que ces statuettes « trouvées depuis quelques années dans l'île de Sardaigne, lui ont été rapportées d'Italie par l'abbé Barthélemy. » *Recueil d'antiquités*, t. III, p. 100. Barthélemy lui-même parle d'ailleurs de cette acquisition (*Mémoire sur les anciens monuments de Rome*, p. 595, dans le tome XXVIII des *Mémoires de l'ancienne Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*.)

2. Caylus, *Recueil d'antiquités*, t. III, pp. 103-104, pl. xxvii, fig. 2.

3. Voir les exemples cités dans Forcellini, s. v. Tite-Live (XXIII, 40) désigne certaines des tribus de l'intérieur par une épithète qui fait allusion à cette habitude : *Sardi pelliti*.

4. Pais, *Bullettino*, 1884, p. 94 et pl. iv, fig. 1.

très souvent, le mollet est protégé par une jambière qui monte jusqu'au genou. Cette jambière était-elle faite de cordes tressées et cousues ensemble, de cuir ou de métal? Il est assez difficile d'en juger d'après ces représentations sommaires.

On remarquera aussi de curieux détails de costume dans la statuette de gauche; elle a probablement le même caractère. Le bonnet n'est plus le même; c'est une sorte de petit casque à base dentelée, surmonté d'un court panache qui retombe par devant. Ce qu'elle a de très singulier, c'est la grosse corde qui fait plusieurs fois le tour du cou. Est-ce une cravate, comme nous dirions? Elle serait bien épaisse. On peut peut-être s'expliquer autrement ce bizarre détail du costume. Le personnage ici représenté porte sur l'épaule gauche le grand arc que l'on rencontre dans nombre de ces statuettes; cette corde qu'il a roulée autour de sa gorge, ne serait-ce pas une corde de rechange pour son arc? Ces montagnards toujours sur le qui-vive avaient besoin d'être en mesure de parer à tous les accidents. Peut-être celui-ci ne se servait-il pas seulement de l'arc, mais jouait-il aussi de la fronde. Par devant, il a, pendu à une mince cordelette, un petit sac, que l'on se figure aisément plein de balles en argile ou en pierre; sur le dos, une autre cordelette, qui passe de même sur les deux épaules, tient attaché, à la hauteur des reins, un objet dont le caractère, par suite de la rudesse du travail, n'est pas facile à déterminer; ce pourrait être la fronde.

Ce même petit sac, porté un peu plus haut, se voit aussi sur une troisième statuette, celle de droite; quoique Caylus n'en fasse pas mention, elle a sans doute été acquise en même temps que les deux monuments qui ont attiré son attention. C'est encore un archer, vêtu de la tunique courte et muni de jambières; mais celui-ci est en train de bander son arc, sur lequel est posée une flèche d'un très fort calibre. De l'arc même, il ne reste plus qu'un tronçon. Tous ces personnages sont imberbes; l'archer de gauche a les cheveux séparés par derrière; la raie descend jusqu'à la nuque. On trouve aussi très marqué, dans cette figurine, un caractère qui est propre aux bronzes sardes, l'exagération du globe de l'œil poussée jusqu'à la difformité.

Ce n'est pas ici le lieu de discuter les problèmes assez compliqués qui se posent à propos des statuettes sardes; nous résumerons seulement en deux mots les conclusions auxquelles nous a conduits une étude prolongée de cette

série de figures. Par le costume, par la pose, par les attributs, ces bronzes se distinguent très nettement de ceux qui ont été recueillis en Orient ou sur d'autres rivages de la Méditerranée et que l'on est en droit d'attribuer aux Phéniciens; mais l'exécution est à peu près la même. Nous croyons donc pouvoir reconnaître dans ces bronzes des figurines exécutées dans l'île, soit par des ouvriers phéniciens, soit plutôt par des ouvriers indigènes formés à leur école, pendant les trois siècles environ où les Carthaginois furent maîtres des ports de l'île et de ses plus fertiles cantons, de la grande plaine et d'une partie des plateaux du sud-ouest. Malgré bien des luttes à main armée entre les colons puniques et les tribus indigènes qu'il avait fallu déposséder en partie et refouler vers l'intérieur, il s'était établi, par la force des choses, un commerce d'échanges entre les immigrants civilisés et les anciens maîtres du pays; ceux-ci s'approvisionnaient sur les marchés des villes carthaginoises; ils y achetaient l'étain dont ils avaient besoin pour faire du bronze et fabriquer leurs armes; en travaillant comme esclaves et comme engagés volontaires dans les mines et dans les ateliers puniques, ils avaient appris à extraire, à réduire, à couler, à forger les métaux. Pauvres, agiles et hardis, ces montagnards, attirés par l'appât du gain et le goût des aventures, s'engageaient volontiers, comme mercenaires, dans les armées carthaginoises; à leur retour au pays, après avoir vu des contrées comme l'Afrique, la Sicile et l'Italie, où abondaient les œuvres de la plastique, ils prenaient plaisir à consacrer, revêtue de son costume et de toutes ses armes de guerre, leur propre effigie dans le sanctuaire des dieux qu'ils avaient souvent invoqués au milieu des périls de la bataille et de la mer; ils y offraient aussi l'image de la barque qui les avait ramenés en Sardaigne; ils y dressaient sur un piédestal l'épée qui avait frappé de si grands coups dans la mêlée. Leur exemple fut suivi par ceux-mêmes de leurs compatriotes qui n'avaient pas visité comme eux les grandes villes des nations policées; les chasseurs qui poursuivaient les fauves dans le maquis, les pâtres avec leurs bâtons noueux, les prêtres avec la victime portée sur leurs épaules, tous ceux qui dans ces tribus arrivaient à quelque aisance et à quelque notoriété tinrent aussi à avoir leur portrait, qui les représenterait dans les temples des dieux nationaux et qui, par sa présence, perpétuerait la prière et l'acte d'adoration du fidèle. Ainsi naquit vers le milieu peut-être du sixième siècle et fleurit, jusqu'au moment de la conquête romaine et proba-

blement encore après cette conquête, un art ou, si l'on veut, une industrie, qui n'est jamais arrivée à la grâce et à la beauté, mais qui n'en a pas moins sa place marquée dans l'histoire. Ce qui lui mérite de n'être pas passée sous silence, c'est que tous ces monuments d'un peuple à demi barbare permettent d'apprécier les résultats d'une expérience qui ne s'est faite nulle part ailleurs dans les mêmes conditions. Il est curieux de rencontrer et d'étudier un peuple dont toute l'éducation se soit faite par les seuls Phéniciens; c'est le cas pour les Sardes. Pendant cinq ou six siècles, ils n'ont de relations avec le monde civilisé que par l'intermédiaire d'abord des marchands tyriens, puis des colons carthaginois, de ces citadins de Tharros et de Sulcis, chez lesquels ils allaient acheter leurs outils et leurs armes, de ces recruteurs puniques qui les enrôlaient dans les armées des Asdrubal et des Annibal. Tout ce qui, chez les Sardes, rappelle, même de loin, l'appareil et les usages de la vie policée, c'est à cette source qu'ils l'ont puisé, ils en ont tiré les faibles rudiments de leur industrie naissante et les quelques moyens d'expression qu'ils se sont appropriés.

Par l'exemple des Sardes, on devine où se serait arrêté le monde ancien, si Tyr et Carthage étaient restées seules maîtresses de la Méditerranée, si les Grecs n'étaient pas entrés en scène, vers le huitième siècle avant notre ère, s'ils n'étaient pas venus prendre la suite des affaires de la Phénicie et proposer aux riverains de la Méditerranée les fictions merveilleuses de leur poésie, les nobles types de leurs dieux, les modèles d'un art qui s'émancipait rapidement et, d'année en année, devenait plus capable de traduire ses idées en belles formes expressives et heureusement choisies.

G. PERROT.

CHRONIQUE

1er JUILLET 1885

ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS & BELLES-LETTRES

SÉANCE DU 1er AVRIL 1885.

Une lettre de M. LE BLANT, directeur de l'École française de Rome, contient diverses nouvelles archéologiques. On continue de découvrir de beaux sarcophages sculptés dans la partie des terrains de la villa Bonaparte qui répond à la région appelée par Pline *conditorium hortorum Sallustianorum*. A Cività Lavinia, on a trouvé deux curieuses petites figurines de terre cuite, de 0m 20 et 0m 15 de hauteur, qui représentent chacune un corps humain, sans tête, sans bras et sans jambes; à la hauteur de la poitrine est une large ouverture, et l'on voit les poumons et le cœur grossièrement figurés. On pense que ce sont des *ex-votos*. Près de la basilique de Sainte-Agnès, on a mis au jour une inscription grecque qui se lit ainsi : *Σαίνθερος Τωνᾶς ἐποίησε ἐν κατέθηκεν αὐτῷ ὁ ὀρφανευμένος καὶ τὸ ἐπίγραμμα ἔγραψα.*

M. CASTAN, correspondant de l'Académie à Besançon, lit un mémoire intitulé : *le Capitole de Carthage*; c'est un chapitre détaché d'un travail d'ensemble sur les Capitoles de l'empire romain, dont l'auteur a été amené à s'occuper à l'occasion du Capitole antique de Besançon. La colonie romaine de Carthage fut fondée par Auguste, en l'an 13 ou 14 avant notre ère; une première tentative de fondation d'une colonie, dirigée par Caius Gracchus, n'avait pas eu de suite. Comme beaucoup d'autres colonies romaines, celle-ci eut un Capitole, c'est-à-dire un temple réunissant sous un même toit trois sanctuaires dédiés à Jupiter, à Junon et à Minerve. Ce Capitole est mentionné expressément dans une inscription de l'époque impériale de l'an 429. M. Castan le reconnaît aussi dans le temple de Juno Caelestis, dont parle une description due à un Africain du IVe siècle de notre ère; en effet, des trois sanctuaires réunis dans le Capitole, celui de Junon devait être le principal aux yeux de la population carthaginoise, pour qui cette déesse représentait la grande divinité tutélaire indigène, Baal-Tanit. Or, le texte qui parle du temple de Junon prouve qu'il était situé sur l'acropole de Byrsa. C'était donc là l'emplacement du Capitole de Carthage. Il est vrai que d'autres textes mentionnent au même endroit un sanctuaire d'Esculape; mais la colline de Byrsa est assez grande pour que plusieurs temples y aient pu trouver place. Les débris de l'époque romaine qu'on y a trouvés paraissent être les restes du Capitole. La chapelle qui y a été construite par la France occupe probablement la place du sanctuaire de Juno Caelestis, et non, comme on l'a cru, celle du temple d'Esculape.

SÉANCE DU 10 AVRIL 1885.

Une lettre de M. LE BLANT, directeur de l'École française de Rome, annonce la découverte de plusieurs sépultures très anciennes dans un terrain appartenant à M. Spithœver, auprès de l'enceinte de Servius Tullius. Les cadavres, non incinérés, étaient placés entre des fragments de grands vases de terre.

M. PAVET DE COURTEILLE lit une note de M. Egger sur une inscription grecque qui vient d'être trouvée dans l'île des Serpents ou Phidonisi, l'ancienne Leucé, en face des bouches du Danube. Cette inscription,

malheureusement très mutilée, était gravée à ce qu'il semble, sur la base d'une statue. Quarante à cinquante mots ont pu être déchiffrés. On y reconnait le texte d'un décret rendu par les citoyens de la ville voisine d'Olbia ou Olbiopolis, située sur le continent, pour honorer un personnage, celui sans doute que représentait la statue. On doit présumer que celui à qui était rendu cet honneur était originaire de Leucé. Il faudrait en conclure que cette île, inhabitée aujourd'hui, a pu avoir à une époque ancienne une population d'une certaine importance.

Séance du 18 Avril 1885.

M. Bergaigne rend compte d'une nouvelle série d'inscriptions, recueillies au Cambodge par M. Aymonier, et dont les estampages lui sont parvenus récemment. Les précédentes recherches de M. Aymonier avaient permis d'établir des faits importants au sujet des divers cultes brahmaniques et du boudhisme au Cambodge. La langue sacrée du Cambodge était autrefois le sanscrit et non comme aujourd'hui le pâli; à l'aide des inscriptions, on peut dresser la liste chronologique des rois du Cambodge, au moins depuis le VIe siècle de notre ère jusqu'au XIIe, et fixer les dates précises de chaque règne. Ces mêmes textes fournissent des données certaines pour déterminer les dates des monuments si importants de l'architecture kmère, conservés à Angkor et ailleurs. Le nouvel envoi de M. Aymonier permet d'établir que la domination cambodgienne s'est étendue jadis dans le pays de Siam et le Laos siamois.

M. Delaunay lit, au nom de M. Félix Robiou, une note sur une double date égypto-macédonienne contenue dans une stèle récemment acquise par le Musée de Boulaq.

M. Casati commence une communication sur la numismatique étrusque. Il étudie successivement les monnaies des différentes villes étrusques : Velathri (Volterra), Pupluna (Populonia), Hat (Adria), Tla (Telamon), Vatl (Vetulonia), Ka (Chiusi), Tutere (Todi), Ikuvin (Gubbio), etc., et il s'efforce de déterminer l'attribution de diverses monnaies qualifiées incertaines. Il insiste particulièrement sur une monnaie qui n'a été considérée comme inconnue, selon lui, que par une erreur de lecture : au lieu de *Peithesa*, qu'on a lu sur cette monnaie, il faut lire *Peiresa*, qui est sans doute la forme étrusque de *Perusia* (Pérouse).

Séance du 24 Avril 1885.

Une lettre de M. Le Blant, directeur de l'École française de Rome, fait connaître diverses nouvelles archéologiques. D'après une communication de M. Stevenson à l'Académie d'archéologie chrétienne, M. Le Blant donne des détails sur la découverte d'une habitation du IVe siècle de notre ère, *via dello Statuto*. On a trouvé deux chambres, l'une triangulaire, l'autre carrée, celle-ci ornée de stucs avec des médaillons, probablement les portraits des principaux philosophes, d'après cette inscription gravée sous l'un d'entre eux : *Apolonius Thyaneus*. Au-dessous sont deux chambres souterraines. L'une est une salle de bains; on y a trouvé une tuile qui porte cette inscription : *Crispiniane vivas cum omnibus tuis*. L'autre paraît avoir été un lieu consacré au culte de Mithra. On y voit une table de marbre, avec l'image bien connue du jeune homme égorgeant un taureau, des lampes à ornements perlés, une règle de bois percée de trous pour placer des cierges, etc. Tous ces objets sont en place; le sanctuaire paraît avoir été fermé et abandonné brusquement, sans doute dans la crainte d'une persécution chrétienne. On a remarqué la même particularité, dit M. Le Blant, au *Mithræum* d'Ostie, et aussi, ajoute M. Renan, dans un autre *Mithræum* trouvé il y a quatre ans à Saïda. — Dans la catacombe de Sainte-Priscille, M. de Rossi a commencé des fouilles qui ont mis au jour plusieurs épitaphes primitives, masquées par un mur antique. — A Pompéi, on a trouvé une nouvelle trace de la présence d'une population chrétienne ou juive : M. Mau a communiqué une inscription grossièrement tracée où on lit les noms de Sodome et de Gomorre.

M. Senart commence une communication sur les inscriptions du roi Piyadasi. Les textes épigraphiques, aujourd'hui réu-

nis en assez grand nombre, offrent une série d'édits d'un roi indien nommé Piyadasi, depuis la 13ᵉ jusqu'à la 27ᵉ année de son règne. Lassen a montré que ce roi est le même qui est mentionné dans les chroniques singhalaises sous le nom d'Açoka. Il résulte à la fois des inscriptions et des chroniques qu'il embrassa la religion bouddhique dans la 9ᵉ année de son règne, et qu'à partir de la 11ᵉ il fit preuve, pour cette foi nouvelle, d'une grande ferveur, qu'il conserva jusqu'à la fin de sa vie. Il était petit-fils d'un roi, Tchandragoupta, dans lequel on reconnaît aisément le Sandrocottos des Grecs, contemporain de Séleucus Nicator (fin du ɪvᵉ et commencement du ɪɪɪᵉ siècle avant notre ère). Dans un de ses édits, Açoka Piyadasi donne les noms de plusieurs rois grecs ses contemporains : Antiochus de Syrie, Ptolémée d'Egypte, Antigone de Macédoine, Alexandre d'Epire, etc. Ces noms fixent la date de l'édit où on les trouve aux années 270 à 268 avant notre ère : or cet édit est de la 13ᵉ année du règne d'Açoka; son avènement eut donc lieu en 273 ou environ.

M. P.-Charles Robert, en offrant à l'Académie une brochure dans laquelle il a réuni la description de plusieurs médaillons contorniates relatifs au culte de Cybèle et d'Atys, donne quelques détails sur ces monuments. Il rappelle que les objets connus sous le nom de contorniates sont des tessères du ɪvᵉ ou du vᵉ siècle, relatives aux représentations hippiques ou théâtrales qui accompagnaient les fêtes de diverses divinités; on y voit représentés, non ces divinités elles-mêmes, mais les acteurs qui en jouaient le rôle sur le théâtre. Les médaillons, dont M. Robert entretient l'Académie, montrent :

Le premier, Atys dans les bois de la Phrygie; c'est le prologue de son histoire;

Le second, Cybèle rencontrant Atys et posant la main sur l'épaule du berger, en signe d'adoption;

Le troisième, un pin, arbre au pied duquel Atys, qui avait violé son vœu de chasteté, avait trouvé la mort, et dont l'exposition, le 22 mars, à Rome, dans le temple de Cybèle, était le signal des pleurs et du deuil;

Le quatrième rappelle l'expiation sanglante à laquelle des fanatiques se soumettaient, le 24 mars, à l'exemple d'Atys;

Le cinquième représente Atys ressuscité, le pin mystique, et Cybèle sur un trône soutenu par des lions. C'est le commencement des fêtes.

Enfin, le 27 mars, Atys et Cybèle se montraient sur un char traîné par des lions, et une immense procession se déroulait sur leurs pas. C'est le triomphe de Cybèle et d'Atys, traînés par des lions, qui forme le dernier sujet. Des signes du zodiaque, imprimés dans le champ, semblent indiquer l'époque où avaient lieu jadis les fêtes de la grande déesse, ou bien celle des représentations et des pompes qui en rappelaient le souvenir.

M. Casati continue sa communication sur la numismatique étrusque. Il passe à l'examen des inscriptions des monnaies d'argent et d'or.

Les monnaies d'argent étrusques sont beaucoup moins nombreuses que les monnaies de bronze.

Les inscriptions qu'elles portent ne permettent de fixer que deux attributions certaines, l'une à la ville de Populonia, l'autre à la ville de Faesulae (Fiesole). Les pièces de Populonia présentent une particularité unique, elles sont à revers lisse. M. Casati en fait passer plusieurs sous les yeux des membres de l'Académie; elles portent la marque de leur valeur et correspondent au denier romain.

Les monnaies d'or étrusques sont très rares. Les unes appartiennent à Populonia; il en existe cinq ou six spécimens. Les autres appartiennent, d'après M. Casati, à la ville de Vulsinii; elles portent l'inscription *Velsu*; il en existe deux exemplaires. M. Casati attribue la même provenance à une pièce du Musée britannique, qui porte, selon lui, l'inscription *Velsnani*; il établit, en terminant, le rapport qui existait entre la valeur des monnaies d'or et celle des monnaies d'argent.

Séance du 1ᵉʳ Mai 1885.

M. Le Blant, directeur de l'Ecole française de Rome, envoie les photographies de sept sarcophages sculptés trouvés par

M. Maraini dans les terrains de la villa Bonaparte, et donne la description de quelques autres sarcophages récemment découverts.

M. Bergaigne donne lecture d'une lettre de M. Aymonier, datée de Binh-Tuam, chef-lieu de la province de ce nom, au sud d'Annam, le 16 mars 1885. Le Binh-Tuam correspond à l'ancien Tchampa, dont le nom figure sur les inscriptions du Cambodge comme celui d'un royaume ennemi. M. Aymonier y a recueilli un certain nombre d'inscriptions sanscrites et quelques inscriptions en langue tchame. Il va continuer l'exploration de l'Annam, et il ne croit pas impossible que le domaine de l'épigraphie indienne en Indo-Chine s'étende jusqu'au Tonkin.

M. Senart, continuant sa communication sur les inscriptions d'Açoka-Piyadasi, résume les renseignements que nous fournissent ces monuments : 1° sur la famille et l'empire de Piyadasi ; 2° sur son administration intérieure; 3° sur les idées religieuses qui avaient cours de son temps. Comparant, autant que possible, ces données avec les souvenirs conservés par la tradition littéraire, M. Sénart montre comment des idées postérieures à l'époque de Piyadasi ont altéré, sur son compte, les souvenirs de la tradition, en y faisant pénétrer des exagérations inadmissibles et une couleur monastique beaucoup trop accentuée. Il s'attache surtout à montrer que les inscriptions conservent le témoignage d'un état du bouddhisme plus populaire, moins développé dans le sens de la spéculation, moins figé dans ses écritures canoniques que celui dont les écritures singhalaises nous ont transmis et ont généralement fait accepter l'image. Il termine en protestant contre certaines accusations excessives et injustes dont Piyadasi a, dit-il, été l'objet, et en faisant valoir les services qu'il a rendus à la culture générale de l'Inde.

Séance du 8 Mai 1885.

Le P. Delattre adresse à l'Académie le dessin d'un petit objet antique de terre cuite, de 0m 19 de hauteur, qui vient d'être trouvé près de Carthage, et qui représente un orgue complet, très exactement figuré dans toutes ses parties. Cette communication, qui intéresse l'histoire de la musique, sera transmise à l'Académie des beaux-arts.

M. Desjardins communique une inscription qui vient d'être découverte dans les restes de l'enceinte romaine de Bourges et dont la copie lui a été envoyée par M. Boyer, archiviste du Cher :

NVM·AVG
ET MARTI
MOGETIO
GRACCHVS
ATEGNVTIS·FIL
V.S.L.M

Mogetius est sans doute un surnom local de Mars : M. d'Arbois de Jubainville y reconnaît un mot gaulois qui signifie « grand ».

M. Alexandre Bertrand communique une notice de M. Gozzadini sur *les fouilles archéologiques et les stèles funéraires du Bolonais*. Entre la ville de Bologne et la Certosa, auprès de cette ville, on a mis au jour une quantité de sépultures antérieures à l'époque romaine, dont le nombre s'élève à plus de deux mille. La plupart sont étrusques et remontent, selon M. Gozzadini, à la période comprise entre le vᵉ et le IIIᵉ siècle avant notre ère. Ce qui distingue cette nécropole des autres cimetières de l'ancienne Étrurie, c'est qu'on y a trouvé un grand nombre de stèles funéraires, sculptées en bas-reliefs, dont M. Gozzadini décrit les variétés principales. Le plus souvent ces sculptures représentent des combats de fantassins ou de cavaliers, des chars attelés de chevaux ailés, parfois un Mercure psychopompe, etc. Quelques-uns présentent des sujets qui ne se rencontrent qu'une fois : un enfant tétant une louve, un grand navire entouré de vagues, une sirène à queue de poisson, tenant de ses mains un gros bloc de pierre posé sur sa tête. Le mérite artistique des sculptures est très inégal : les unes sont tout à fait grossières; dans les autres, l'artisan a fait preuve d'un véritable talent.

M. Salomon Reinach termine sa communication relative aux fouilles archéolo-

giques qu'il a exécutées avec M. Babelon sur les emplacements de *Gightis* et de *Ziza*, dans le sud tunisien, aux mois de janvier et février 1884. Les ruines fort étendues de Gightis, sur la côte opposée à l'île de Djerba, sont aujourd'hui désertes et portent le nom de *Henchir Sidi Salem Bou-Ghrara*. Découvertes en 1860 par M. Guérin, elles n'avaient encore été l'objet d'aucune étude prolongée, à cause du manque de sécurité qui en rendait le séjour fort dangereux. Grâce à l'obligeance de M. le colonel de la Roque, qui voulut bien leur fournir une escorte de 30 hommes, MM. Reinach et Babelon ont pu passer cinq jours à Gightis et déblayer presque entièrement le *forum* de l'ancienne ville. Outre de nombreuses inscriptions, ils ont découvert une belle tête d'Auguste voilé en pontife, qu'ils ont rapportée à la Bibliothèque Nationale, et trois grandes statues de marbre blanc, représentant sans doute des magistrats municipaux de Gightis, que leur poids n'a pas permis d'enlever. Quant aux ruines de Zian, situées à 15 kil. de la mer, dans une presqu'île qui fait face à l'île de Djerba et à 8 kil. de Zarzis, elles ont été visitées pour la première fois en 1846, par E. Pellissier, qui y découvrit une douzaine de statues de marbre blanc « jetées pêle-mêle dans une fosse commune, comme des cadavres après une bataille ». Pellissier obtint du bey de Tunis que ces statues fussent données à notre pays, et des mesures furent prises pour les transporter en France. Dans une lettre de M. Mattei, vice-consul de France à Sfax, à feu Charles Tissot, M. Reinach a lu ce qui suit : « Vous devez vous rappeler qu'en 1851, je fus désigné pour accompagner la *Sentinelle* à Zarzis, d'où je me rendis avec Saint-Quentin dans l'intérieur pour retirer douze statues qui furent embarquées sur la *Sentinelle*, commandant Dupré. Nous prîmes ces statues dans l'ancienne ville de Ziza, aujourd'hui Ziân. » Or, ces douze statues ont été vainement cherchées dans les magasins du Louvre; personne ne sait ce qu'elles sont devenues, et tout porte à croire, dit M. Reinach, qu'elles se trouvent encore à l'heure qu'il est dans quelque arsenal maritime où la *Sentinelle* aura désarmé. M. Reinach espère, en signalant la disparition de ces œuvres d'art, provoquer quelque communication qui puisse nous éclairer sur leur sort. Le terrain occupé par les ruines de Ziân avait été acheté en 1881 par M. Tissot, ce qui a permis d'y pratiquer des fouilles en toute liberté. Avec le concours d'une compagnie franche, commandée par M. le capitaine Rebillet, on a pu, en dix jours, déblayer tout le *forum* et lever le plan des édifices qui le bordaient. Cinq grandes statues de marbre, toutes privées de leur tête, étaient étendues à la surface du sol. On a découvert et rapporté à la Bibliothèque Nationale une grande tête de Claude, d'un bon travail, une tête de l'Impératrice Lucille et une amulette d'or, fort curieuse, couverte de caractères énigmatiques, qui a été recueillie au fond d'un puits. Les inscriptions provenant du portique qui entoure le *forum* ont fait connaître qu'il avait été construit par C. Marcius Barea, consul en l'an 18 de notre ère, proconsul en 42, et par M. Pompeius Silvanus, consul en 45, proconsul d'Afrique en 57. Les monuments et les inscriptions du haut empire sont fort rares en Afrique : il est remarquable que les ruines voisines de Gightis et de Ziza aient fourni, l'une une tête d'Auguste, l'autre une tête de Claude, sous le règne duquel les grands monuments de Ziza ont été construits.

SÉANCE DU 13 MAI 1885.

Une lettre de M. Le Blant, directeur de l'École française de Rome, donne l'analyse d'une communication de M. Gamurrini, faite à l'Académie d'archéologie chrétienne, sur un manuscrit d'Arezzo. On a annoncé, il y a quelque temps déjà, la découverte de ce manuscrit, due à M. Gamurrini : il contient plusieurs ouvrages inédits, le *De mysteriis* de saint Hilaire de Poitiers, deux hymnes et le récit d'un voyage en Orient, écrit par une femme à la fin du IVe siècle. M. Ch. Kholer a eu communication de ce dernier texte et en a donné une analyse dans la *Bibliothèque de l'École des Chartes*. Dans le travail qu'il a lu à l'Académie d'archéologie chrétienne, M. Gamurrini s'est attaché à établir, par

diverses considérations, que l'auteur de cet ouvrage doit être Sylvie, sœur de Flavius Rufus, qui fut consul en 392 et préfet d'Orient sous Théodose et Arcadius. — M. Le Blant annonce, en outre, que les fouilles faites dans les terrains voisins de l'*atrium* des Vestales, du côté du Capitole, ont amené la découverte d'une série de médaillons peints au xe siècle, qui représentent des bustes de saints.

M. Clermont-Ganneau communique les estampages de trois monuments phéniciens recueillis par M. Lœytved, vice-consul de Danemark à Beyrouth. Le premier est un sceau, de forme scarabéoïde, où on lit un simple nom propre, Abd-Hadad, c'est-à-dire serviteur du dieu Hadad. Les deux autres monuments sont des textes lapidaires, qui viennent enrichir la série peu nombreuse des inscriptions phéniciennes trouvées en Phénicie même; on n'en connaît encore, sans compter celles-ci, que douze, dont neuf ont été insérées dans le *Corpus Inscriptionum Semiticarum*, et trois doivent trouver place dans le supplément de ce recueil. Les deux inscriptions trouvées par M. Lœytved n'ont pu encore être lues en entier ni l'une ni l'autre. Dans la première, gravée sur un fragment de marbre qu'on a trouvé dans la ville même de Tyr, on distingue seulement un passage relatif au payement d'une somme de quatre-vingt-dix sicles de monnaie tyrienne, une liste de suffètes, et ces mots qui reviennent à trois reprises : « ..... a fait la moitié de ce..... » L'autre contient une mention chronologique précise : « En l'an 26 de Ptolémée, seigneur des royautés, illustre, Evergète, fils de Ptolémée et d'Arsinoé, dieux frères, l'an 53 du peuple de Tyr. » L'année ainsi désignée est l'an 221 avant notre ère, et l'on a ici une double confirmation du calcul des années du règne d'Evergète et de celui des années de l'ère tyrienne. Les titres donnés à Ptolémée sont exactement ceux qu'il prenait dans les documents écrits en grec. Le titre d'*adôni melakim*, qu'on traduit ordinairement par seigneur des rois, mais qui signifie plutôt, selon M. Clermont-Ganneau, seigneur des royautés (on le trouve rendu en grec par κύριος βασιλειῶν), n'a été porté que par les successeurs d'Alexandre et probablement par Alexandre lui-même. Aussi M. Clermont-Ganneau pense qu'il faut rapporter à l'époque des diadoques le tombeau d'Eschmounazar, où on lit ce même titre. Il trouve dans l'inscription découverte par M. Lœytved une nouvelle confirmation de cette opinion.

SOCIÉTÉ NATIONALE DES ANTIQUAIRES DE FRANCE

Séances des 1er et 8 Avril 1885.

M. Palustre présente une suite de photographies des bas-reliefs en marbre blanc disposés extérieurement autour de l'abside dans l'église de Saint-Paul-lès-Dax; peut-être proviennent-ils de l'ancienne église bâtie dans le courant du xe siècle. Les sujets sont tirés de la Passion, sauf un seul qui reproduit des animaux fantastiques décrits dans les anciens bestiaires; ces bas-reliefs sont comparables à ceux de Saint-Sernin de Toulouse.

M. Julliot annonce que le trésor de la cathédrale de Sens s'est enrichi d'une collection d'ornements pontificaux de diverses époques, donnés par la famille Auguste de Bastard; il en fait circuler de très beaux dessins coloriés. On y remarque une chasuble attribuée à saint Ebbon, évêque de Sens, et une mitre ornés de sujets représentant le martyre de saint Étienne et celui de saint Thomas de Cantorbéry.

M. Roman communique la copie d'une lettre de Crozat, relative à la collection d'antiquités du cardinal de Richelieu. Cette lettre se trouve aux archives du Ministère des affaires étrangères.

M. Pilloy présente un choix d'objets retirés de sépultures franques à Homblières (Aisne).

M. Buhot de Kersers présente une plaque de bronze trouvée à la Croix Moult-Joie, près Bourges; cet objet anciennement émaillé est orné d'un sujet représentant une femme agenouillée; au dessus, en minuscules gothiques du xive siècle, la devise : *Espera en Deo*.

M. de Geymüller dit que le volume de Giuliano da San Gallo à la bibliothèque

Barberine a subi un remargement qui a agrandi son format. San Gallo ayant dessiné dans ce volume depuis l'année 1465 jusqu'en 1514; les dessins de sa jeunesse sont d'une main plus légère que les suivants, et ont pu être attribués à son fils Francesco, qui a ajouté des annotations manuscrites au volume.

M. Müntz ajoute que, grâce à l'obligeance de M. de Geymuller, il peut fixer la date d'un des voyages de Giuliano en France; au mois d'avril 1496, le célèbre architecte italien quitta Avignon pour se rendre à Grasse, en passant par Arles, Saint-Maximin et Draguignan.

M. Nicard demande si quelqu'un de ses confrères peut indiquer dans quel dépôt se trouve le manuscrit de Dolomieu, relatif à l'emploi du marbre par les statuaires anciens.

Séance du 15 Avril 1885.

M. Gréau conteste que la plaque de bronze portant l'inscription *Espera en Deo*, et communiquée dans la séance précédente ait jamais été émaillée, il n'y voit qu'un travail de burin sur un fond doré: l'objet n'en est pas moins très intéressant.

M. de Boislisle lit un travail sur la grande fonte des objets d'orfèvrerie en 1690; elle a eu pour conséquence de développer l'industrie de la faïence à Moustiers et à Marseille.

M. l'abbé Beurlier présente des observations sur une inscription publiée récemment par M. Clermont Ganneau, et relative à un *comes primi ordinis* d'Arabie. Il la rapproche d'un passage de la *Notitia Dignitatum* et conclut que l'annotation *et dux et comes rei militaris* se rapporte à l'Arabie, et non à l'Isaurie, comme le pense Boecking.

M. Courajod lit un mémoire sur le buste de Jean de Bologne, conservé au Musée du Louvre; il démontre qu'il a été sculpté par Pietro Tacca, attribution qui a été dernièrement contestée par M. Abel Desjardins.

Séances des 22 et 29 Avril 1885.

M. Saglio présente une faïence acquise pour le Musée du Louvre à la vente de la collection Dupont-Aubertville, et représentant une statuette équestre de Louis XIII dans sa jeunesse.

M. Courajod dit que cet objet a pu être fabriqué pour servir de jouet au royal enfant, et cite à ce propos quelques passages du journal du médecin Heroard.

M. de Witte communique l'épreuve d'une planche en héliogravure d'une figurine de bronze provenant d'Asie-Mineure et appartenant à M. de La Redorte. C'est une Venus Genitrix reproduisant le type de la statue sculptée par Praxitèle pour les habitants de Cos, et représentée vêtue, par opposition à la Vénus *nue* qu'il fit pour Cnide. Cette figure a été publiée dans la dernière livraison de la *Gazette archéologique*.

M. Molinier présente divers fragments de poterie italienne du genre dit à la *Castellana*, très répandu dans toute l'Italie pendant plusieurs siècles; il décrit ensuite les faïences du XIVe siècle, qui décorent l'extérieur de la cathédrale de Lucques.

M. l'abbé Thédenat communique, d'après un estampage et des renseignements fournis par M. l'abbé Dupui, curé de Vallauris, une inscription votive dédiée à un dieu nouveau, Pipius, et trouvée au lieu dit le Pioulet, près Vallauris (Alpes-Maritimes).

M. Germain Bapst fait une communication sur un des joyaux de la couronne de France, connu sous le nom de Côte de Bretagne.

M. Gaidoz lit, sur épreuves, un travail relatif aux rouelles celtiques qu'il considère comme des amulettes.

M. Bamé présente des observations sur les inscriptions de la crypte de l'église Saint-Savinien, à Sens: il les croit antérieures à l'an 857.

M. de Lasteyrie conteste ces conclusions; il regarde ces inscriptions comme appartenant au XIe siècle.

M. Gaidoz établit un rapprochement entre le bas-relief d'Esus, conservé au Musée de Cluny, et un sujet analogue figuré parmi les bas-reliefs de la Porte-Noire à Besançon.

M. de Rippert-Monclar présente un fragment de brique en terre grise découvert à

Mazan (Vaucluse), et portant en creux l'empreinte d'une marque qui a la forme d'un D de grande dimension.

M. Gréau exhibe une roue de bronze, ainsi qu'un beau choix de rouelles en bronze et en plomb de sa collection; les unes sont pourvues de rais, comme des roues, les autres, dépourvues de rais, ont la forme de simples anneaux caractérisés par des échancrures sur leur pourtour.

M. Flouest pense qu'en raison de l'absence de rais, ces anneaux ne doivent pas être qualifiés de *rouelles*; quant à la roue de bronze, il s'accorde avec M. Mowat pour y voir le débris d'un quadrige triomphal.

M. Mowat présente le moulage en plâtre du peson de bronze avec lest de plomb signalé par M. Taillebois comme provenant des environs de Pau et comme représentant un buste de Mithra, caractérisé par la coiffure asiatique.

Séance du 6 Mai 1885.

M. Germain Bapst donne des indications sur la manière dont a été constituée la donation des diamants de la couronne.

A propos des anneaux perlés en pierre de couleur et d'une seule pièce, exhibés dans la séance précédente par M. Gréau, M. Gaidoz émet l'hypothèse que le dispositif de ce type est une imitation des colliers de grains ou de fusaioles si fréquents à l'époque dite préhistorique.

M. l'abbé Duchesne présente des observations sur un manuscrit du *Liber pontificalis* en deux parties séparées, mais se raccordant sans aucun doute possible; l'une de ces parties est à la bibliothèque de Poitiers; l'autre, comprenant trois cahiers et provenant de la collection Ashburnham, a été acquise par l'Italie pour la bibliothèque de Florence; il est maintenant prouvé que cette deuxième partie a été frauduleusement détachée du manuscrit de Poitiers.

Séance du 13 Mai 1885.

Lecture d'une lettre de M. de Laigue, signalant une urne cinéraire de marbre blanc vue chez un marchand de curiosités à Luques; elle porte une inscription funéraire qui fait connaître les noms du défunt, L. Catius Velox, et ceux de sa femme, Iunia Phyllis.

M. Nicard rappelle que la fameuse mosaïque de Lillebonne sera prochainement mise aux enchères publiques, et réclame l'intervention de l'État pour que ce remarquable spécimen de nos antiquités nationales ne sorte pas du territoire français.

M. Molinier présente la chromolithographie d'un tryptique en cuivre émaillé appartenant au Musée national de Buda-pest. Il établit que ce tryptique, qui passe pour une œuvre byzantine du xe siècle, est celle d'un faussaire qui s'est inspiré d'une gravure de Gori, représentant une des mosaïques byzantines conservées au baptistère de Florence.

M. de Kermaingant communique un portrait d'Henri IV peint sur cuivre et appartenant à M. le baron d'Hunolstein; d'après certaines particularités, on doit admettre qu'Henri n'était encore que roi de Navarre quand ce portrait a été exécuté.

M. Gaidoz communique la gravure d'une *situla* en bronze découverte à Bologne, analogue par son travail et par ses sujets figurés à des objets de même usage trouvés à Waltsch (Carniole); on y voit des scènes de vie militaire et sportive. M. Gaidoz émet l'hypothèse qu'il s'agit là peut-être de Gaulois, et que ces ustensiles sont des monuments de leur migration de l'est à l'ouest de l'Europe.

M. l'abbé Thédenat dit qu'il a eu l'occasion de voir à Saint-Michel-d'Euzet une inscription à tort publiée comme milliaire de Constantin; c'est un *titulus* en l'honneur de cet empereur. Il a reconnu la trace d'autres antiquités romaines en cet endroit; des fouilles y seront bientôt pratiquées.

M. Flouest donne des détails circonstanciés sur une sépulture à char gaulois, découverte près de Suippe (Marne), par M. Counhaye; il communique des dessins coloriés d'une garniture de timon consistant en plaques de bronze ciselées à jour et incrustées de cabochons qui paraissent être en corail, ou peut-être en émail, analogue à celui qui a été signalé dans les fouilles du Mont-Beuvray par M. Bulliot.

M. de Montaiglon exhibe une espèce d'armature en fer forgé qu'il suppose avoir servi à maintenir la fraise dans le costume des femmes à l'époque des Valois.

Séance des 20 et 27 Mai 1885.

M. de Bourgade fait circuler des dessins de fragments de poteries rouge-lustré, ornés de sujets en relief et trouvés à Martres de Veyre (Puy-de-Dôme). Il y relève des estampilles de potiers, dont quelques-unes avec noms gaulois.

M. de Villefosse exhibe une figurine de Mercure, en bronze, provenant de Caussade (Tarn-et-Garonne); le dieu est représenté debout. Il montre que c'est une variante d'un type dont le Musée du Louvre possède deux spécimens sous les nos 230 et 238.

M. l'abbé Thédenat communique, d'après un manuscrit de Billing, recteur des écoles de Colmar, mort en 1796, le texte d'une inscription qui, vers cette époque, était encastrée dans un montant de porte à Wihr, près Horbourg (Alsace).

IOVI BOVDILLVS POS (uit)

M. de Laurière présente les photographies de quelques sarcophages récemment découverts à Rome dans les terrains de la villa Bonaparte; ils servaient de sépulture à des membres de la famille des Calpurnii Pisones. Les faces des sarcophages sont décorés de sculptures en relief dont les sujets représentent des épisodes de la vie de Bacchus. M. de Laurière montre aussi des photographies de casques de bronze découverts en 1883 dans les tombeaux étrusques de Corneto. Ils se terminent en pointe comme le spécimen conservé au Musée du Louvre.

M. Mowat annonce qu'il a été informé par M. Thouroude que, dans le courant de l'été dernier, alors que l'on creusait les fondations de la maison qui porte le no 28 dans la rue du Cardinal-Lemoine, on découvrit à une profondeur de 4 mètres une substruction en forme de courtine longue de 8 à 9 mètres sur 2 mètres d'épaisseur, dans une direction parallèle à la rue; à chaque extrémité de ce pan de mur, une demi-tour en saillie. On a supposé que c'était un reste de l'enceinte de Philippe-Auguste.

Séance du 3 juin 1885.

M. L. Maxe Verly présente deux moules en schiste ardoisier destinés à reproduire en métal des enseignes de pèlerinage et pouvant être rapportés au xive siècle; l'un, appartenant à M. le général Meyers, représente la Mort du pèlerin et la Délivrance de son âme. L'autre, trouvé à Rennes et appartenant à M. A. Ramé, offre l'image de l'archange saint Michel pesant les âmes au jour du jugement dernier.

M. de Villefosse exhibe deux bronzes antiques acquis pour le Musée du Louvre à la vente de la collection Gréau; l'un est un vase en forme de tête de femme, avec le mot étrusque *suthina*, gravé sur le front; l'autre est une applique de vase représentant un Silène barbu, agenouillé, portant une amphore sur l'épaule.

NOUVELLES DIVERSES

La vente de la collection de bronzes antiques de M. Julien Gréau a eu lieu à Paris, à l'hôtel Drouot, du lundi 1er au mardi 9 juin 1885. Un magnifique catalogue illustré en a été rédigé par M. W. Frœhner. Nous avons relevé les prix des principaux objets; les numéros auxquels nous nous référons sont ceux du catalogue de vente.

1	Édicule portatif, trouvé dans la Haute-Égypte..	290f.
31	Manche de patère étrusque.	185
46	Brûle-parfums étrusque (*thymiatèrion*)........	230
47	Trois bustes d'applique: Jupiter, Mars et Neptune.	9,000
48	Base de statuette avec inscription votive à Apollon Grannus.............	405
65	Bacchus jeune. Montant de meuble..............	285
102	Clef: le manche façonné en balustre............	245
108	Buste de Vénus; applique de siège..............	295
110	Buste de Silène..........	300
115	Buste d'Alexandre le Grand, applique de siège......	245
117	Grande statuette de lion..	1,220
118	Tête d'éléphant indien caparaçonné............	1,320
137	Tête de panthère bachique.	171
167	Anse de situle; masque de Bacchus..............	540
170	Applique de vase; Silène agenouillé portant une amphore.............	1,500
203	Anse de prochous en argent; tête de Chimère et masque de Silène........	255
234	Prochous en forme d'outre, en bronze............	1,300
237	Flacon en forme de bourse	470
264	Gladiateur (*secutor*); manche de couteau........	1,150f.
275	Cuiller en argent, avec POTENS VIVAS......	240
295	Casserole trouvée à Langres.................	150
312	Balance dite romaine.....	176
316	Peson de balance........	277
317	Buste de Bacchante, peson de balance............	385
319	Peson de romaine; empereur assis............	210
320	Peson de romaine; jeune Nubien accroupi......	405
327	Terme phallique de Bacchus; pied d'un trépied étrusque............	160
336	Vénus drapée; ornement de lampadaire...........	800
347	Hercule et Télèphe; décor d'une lampe..........	700
348	Lampe, l'anse se termine par une tête d'Arabe...	400
351	Panthère couchée tenant une lampe...........	350
373	Vase représentant un combat de gladiateurs......	3,300
383	Flacon en forme de Pygmée nu.............	800
384	Vase en forme de vendangeur accroupi sur une outre................	3,000
386	Vase en forme de buste de négrillon............	250
387	Vase en forme de tête d'Arabe.................	610
388	Oenochoé figurant une tête d'Indien..............	1,040
389	Vase étrusque en forme de tête de femme.........	380
390	Vase étrusque en forme de tête de jeune femme...	250

391	Grand vase en forme de tête de femme avec inscription étrusque	2,900 f
575	Miroir étrusque gravé	200
580	Miroir étrusque orné d'un bas-relief	5,500
581	Miroir étrusque supporté par une figurine de déesse	280
606	Miroir uni orné d'une tête de Minerve	205
607	Tête casquée de Minerve	510
609	Miroir grec d'ancien style, le manche formé par une statuette de Vénus	2,100
611	Boîte à miroir trouvée à Avignon	500
622	Moyeu d'une roue de char	330
632	Masque de lion	265
647	Casque archaïque trouvé en Grande Grèce	455
663	Epée à lame striée	210
666	Epée trouvée à Pouan (Aube)	200
671	Grande épée en forme de feuille lancéolée	320
672	Epée trouvée à Alies (Cantal)	700
724	Grande pointe de lance	300
726	Magnifique pointe de lance trouvée dans la Seine, à Bercy	500
727	Autre pointe de lance	500
747	Sanglier courant	420
748	Autre	180
749	Diane chasseresse sur un sanglier	830
792	Bast à tête de chatte (Egypte)	230
798	Horus à tête d'épervier	900
801	Statuette d'Imhoptou	1,080
802	Grande tête d'Isis	350
811	Hator	309
812	Osiris	400
815	Phtah momie	500
819	Oiseau à tête de chacal	230
260	Egide	260
842	Isis	240
843	Isis Pharia	500
848	Horus accroupi	1,020
849	Empereur romain en Horus	1,500
854	Personnage marchant, trouvé en Chypre	300
861	Vénus; bronze étrusque	270 f
901	Statuette de Mars imberbe	525
902	Buste de Mars imberbe	800
906	Statuette d'Hercule	250
907	Ephèbe nu	400
908	Ephèbe nu	410
911	Jupiter	860
912	Apollon	560
913	Apollon	700
914	Apollon	1,000
915	Apollon	1,220
916	Diane chasseresse avec incrustations d'argent	6,000
920	Statuette de Mars nu, imberbe	9,100
925	Grande figurine de Vénus	3,800
926	Grande Vénus de Syrie	1,100
927	Vénus au bain	3,100
928	Vénus drapée	430
931	Vénus nue	620
933	Mercure	720
934	Autre	500
935	Jeune déesse de l'ancien style attique	38,000
937	Terme de Bacchus	400
946	Masque radié du Soleil	450
947	Aura, jeune femme	2,500
948	Dieu panthée	1,150
949	Autre	390
957	Iphiklès	325
959	Buste d'Alexandre le Grand	27,500
960	Buste de guerrier grec	550
961	Guerrier grec	9,100
963	Jeune cavalier	2,000
964	Ephèbe nu, debout	9,100
965	Groupe de deux lutteurs arabes	560
971	Figurine de jeune femme	2,100
972	Jeune femme drapée	520
978	Enfant nu, assis	1,580
988	Grande figure de lion	3,200
990	Taureau bondissant	9,000
995	Statuette de Neptune	2,000
1002	Statuette de Mars	1,450
1007	Vénus diadémée	400
1009	Vénus nue	1,120
1013	Bacchus adolescent	1,400
1025	Lare impérial	1,750
1030	Buste d'Auguste	315
1031	Livie en Junon	12,000
1034	Néron jeune en Mercure	600
1039	Cavalier romain galopant	1,320

1055	Ours debout............	255 f
1067	Petit cheval............	260
1074	Taureau gaulois.........	255
1092	Mercure................	155
1099	Bacchus adolescent......	1,560
1108	Buste d'un génie de ville..	400
1141	Sanglier gaulois..........	14,000
1186	Vase du XIIe siècle.......	1,100
1193	Coffret en fer du XVe siècle.	176
1209	Serrure du XVIe siècle.....	705
1226	Tête de femme de la Renaissance italienne.........	255
1230	Le Christ en croix........	500
1267	Sceau des Arbalétriers de Paris................	400
1270	Sceau de Notre-Dame de Senlis...............	900
1317	Bulle d'or de l'empereur Frédéric Barberousse...	385



On sait que le Ministre des cultes a nommé, l'an dernier, une commission composée d'archéologues et d'inspecteurs généraux des Monuments historiques et des édifices diocésains, à l'effet d'examiner les travaux à faire au clocher de Saint-Front de Périgueux. Cette commission, après avoir étudié la question sur les lieux, s'est réunie le 20 mai dernier, sous la présidence du directeur des Cultes, et après une longue discussion a pris des conclusions qui sont de nature, croyons-nous, à rassurer toutes les personnes qui s'intéressent à la conservation de ce fameux monument. Il ne s'agit plus, Dieu merci, de démolir ce clocher pour en refaire un neuf, ainsi que M. Abbadie avait le projet de le faire. La commission a, tout au contraire, décidé à l'unanimité qu'il fallait à tout prix conserver tout ce qui, dans cette vieille construction, n'était pas absolument ruiné. La première de ses conclusions a été qu'il ne fallait pas faire une restauration du clocher de Saint-Front, mais seulement aviser aux moyens de le conserver sans modifier en rien l'aspect que lui ont donné les travaux entrepris de siècle en siècle pour le consolider. Elle a, en conséquence, rejeté le projet de l'architecte actuel du monument, qui voulait supprimer les maçonneries introduites anciennement à l'intérieur des baies, et le blindage qui renforce intérieurement une partie des murs, de façon à rendre à l'édifice son aspect primitif. Toutefois, elle a dû reconnaître que la calotte conique qui surmonte toute la construction, est tellement disloquée aujourd'hui, tellement hors de son aplomb, qu'elle risque de s'écrouler à bref délai et d'entraîner dans sa chute une partie des étages supérieurs. Elle a donc admis la nécessité de déposer cette calotte ainsi que les colonnes qui la soutiennent; et elle a décidé qu'avant d'autoriser l'architecte à poursuivre les travaux, elle se rendrait une seconde fois sur place afin de faire une nouvelle étude du monument. Cette façon de procéder offre toutes les garanties désirables, et nous sommes heureux de féliciter la commission de la prudence dont elle a fait preuve dans cette délicate affaire, et de louer l'administration des Cultes qui n'a pas voulu entreprendre ce grand travail sans avoir pris l'avis d'hommes dont la compétence ne peut être mise en doute par personne

BIBLIOGRAPHIE

74. ADAMY (R.). Die Einhard-Basilika zu Steinbach im Odenwald. Hanovre, Helwing, in-4°.

75. ANONYME. The national manufacture of the Gobelins. Catalogue of the tapestries exhibited in its galleries and fabricated in its Workshops. Paris, impr. Duruy, 1885, in-18, 30 p.

76. BARBIER DE MONTAULT (X.). L'inscription de La Grange-Lescou (Tarn-et-Garonne). Montauban, Forestié, 1885, in-8°, 14 p. et pl. (Extrait du *Bulletin de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne.*)

77. BARBIER DE MONTAULT (X.). Les clochettes de Langres et d'Orléans, notes archéologiques. Montauban, Forestié, 1885, in-8°, 3 p.

78. BARREAU (Abbé). Description de la cathédrale, des vitraux de Bourges et autres monuments de la ville. 2e éd., Châteauroux, impr. Majesté, 1885, in-8°, 279 p.

79. BARTHÉLEMY (P.). François Laurana, auteur du monument de Saint-Lazare dans l'ancienne cathédrale de Marseille. Marseille, impr. Barlatier-Feissat, 1885, in-8°, 13 p.

80. BECHTEL (F.). Thasische Inschriften ionischen Dialekts im Louvre. Göttingue, Dieterich, in-4°.

81. BLANQUART (Abbé). Notice sur les vitraux de Gisors. Première partie : Les peintres verriers. Pontoise, imp. Paris, 1885, in-8°, 14 p. (Extrait des *Mém. de la Soc. historique du Vexin*, t. VII.)

82. BOHN (R.). Der Tempel des Dionysos zu Pergamon. Berlin, Dümmler, in-4°.

83. BOUCHET (C.). Une miniature de manuscrit du XIIe siècle. Vendôme, impr. Lemercier, 1885, in-8°, 15 p. et chromolith. (Extrait du *Bull. de la Soc. archéol., scient. et littéraire du Vendômois.*)

84. BOURCARD (G.). Les estampes du XVIIIe siècle; école française. Guide de l'amateur, avec une préface de Paul Eudel. Paris, Dentu, in-8°, 581 p.

85. BRANDT (S.). Der St Galler Palimpsest der *Divinae institutiones* des Lactantius. Vienne, Gerold, gr. in-8°.

86. BURCKHARDT (Jacob). La civilisation en Italie au temps de la Renaissance; traduction par Schmitt sur la seconde édition annotée par L. Geiger. Paris, Plon, 1885, 2 vol., 378 et 389 p., in 8°.

En faisant traduire l'ouvrage de Burckhard sur la Renaissance italienne, M. Plon a eu une heureuse idée. Ce livre, qui est en Allemagne un ouvrage classique, est malheureusement fort peu lu en France; on ne peut cependant imaginer un livre plus intéressant, plus attirant, et par le sujet qu'il traite et par les mille détails qu'il contient. On s'étonnera peut-être de voir signaler ici ce volume, car à proprement parler ce n'est point un livre d'archéologie. Burckhardt a donné la mesure des services qu'il pouvait rendre à l'archéologie en écrivant le *Cicerone* qui devrait être le seul guide de tout voyageur en Italie; mais je crois qu'il ne nous faudra point employer de longs raisonnements pour faire comprendre tout le profit qu'un archéologue pourra tirer de la lecture d'un livre de philosophie historique aussi nourri de faits que l'est l'histoire de la civilisation en Italie; cet ouvrage n'est certes pas complet, et l'auteur n'a pas eu la prétention d'écrire une histoire définitive; à défaut du sincère aveu qu'il en fait, on n'aurait qu'à contempler la masse énorme de documents que nous a laissée le XVe siècle italien, pour se convaincre que le moment n'est pas encore venu de dire le dernier mot sur un sujet qui paraît presque inépuisable. Au reste, ceux qui seraient tentés d'approfondir un tel sujet n'ont qu'à se reporter aux appendices et aux notes de Burckhardt et de Geiger; ils y trouveront amplement de quoi satisfaire leur curiosité et les moyens, les indications indispensables pour poursuivre leurs recherches. Nous ne pouvons songer ici à faire une longue analyse d'un pareil ouvrage dont la lecture, très attrayante du reste, sera indispensable à tous ceux qui, épris de l'art de la Renaissance italienne, voudront remettre cet art dans son milieu et chercher à comprendre le plus grand mouvement qui ait agité le monde depuis l'antiquité.

EMILE MOLINIER.

87. BURG (F.). Die älteren nordischen Runen-Inschriften. Eine sprachwissenschaftlicher Untersuchung. Berlin, Weidmann, in-4°.

88. CHAMPEAUX (Alfred de). Le Meuble, tome I : Antiquité, Moyen-Age, Renaissance. Paris, Quantin, 1885, 320 fr., in-

18, fig. (*Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts*).

Dans son compte rendu de la 7e exposition rétrospective de l'Union centrale des beaux-arts, M. de Champeaux nous avait déjà donné un résumé de l'histoire du meuble depuis l'antiquité jusqu'au XIXe siècle. Ce résumé était de nature à faire bien augurer du résultat des patientes recherches auxquelles l'auteur se livre depuis de longues années. Le sujet qu'il a choisi ne touche peut-être que par peu de côtés à ce que l'on est convenu d'appeler le grand art, cependant il ne laisse pas que d'être fort intéressant pour l'archéologue. Une seule chose nous étonne, c'est que jusqu'ici le mobilier ou plutôt le meuble, car M. Champeaux n'a pas la prétention de faire l'histoire du mobilier en général, n'ait pas rencontré plus d'historiens. Car, enfin, il faut bien l'avouer, ni les livres de Viollet-le-Duc, ni ceux de Labarte ou de Jacquemart ne nous fournissent des renseignements bien exacts sur les formes, les noms, les provenances des meubles que l'on voit un peu partout, chez les particuliers surtout; car, dans les musées, sauf à Cluny peut-être et dans quelques musées étrangers, les meubles n'ont guère été considérés jusqu'ici que comme des accessoires, bons tout au plus à boucher un trou ou à servir d'étagères. Après avoir esquissé rapidement l'histoire du meuble dans l'antiquité, M. de Champeaux passe en revue les meubles du XIIe au XVe siècle; mais la partie de son livre la plus originale certainement concerne la Renaissance. Grâce à une étude et des recherches prolongées, l'auteur est parvenu à distinguer les différentes écoles d'ébénisterie qui furent un des honneurs de l'industrie, on peut même dire de l'art français au XVIe siècle; grâce à lui et en suivant ses judicieuses remarques, on peut enfin voir à peu près clair au milieu de ce chaos, et la personnalité des écoles de Normandie, de Champagne, de l'Ile de France, de Bourgogne, de Lyon, du Midi, se dégager suffisamment pour permettre de classer leurs produits. Deux chapitres intéressants nous font également connaître le développement de cette industrie dans le Midi et dans le Nord de l'Europe, et terminent ce premier volume qui nous fait ardemment désirer que le second ne se fasse pas trop attendre.

E. Molinier.

89. Czoernig (C. V.). Die alten Völker Oberitaliens : Italiker (Umbrer), Räto-Etrusker, Räto-Ladiner, Veneter, Kelto-Romanen. Vienne, Hölder, in-8°.

90. Demoustier (R.). Notice historique sur les travaux d'agrandissement de l'église de Notre-Dame Saint-Vincent. Lyon, imp. Pâris, 1885, in-4°, 19 p.

91. Desjardins (G.). Le Petit Trianon. Histoire et description. Versailles, Bernard, 1885, in-8°, 472 p., pl. et gr.

92. Doughty (Charles). Documents épigraphiques recueillis dans le nord de l'Arabie. In 4°, Paris, Imprimerie Nationale 1884.

M. Charles Doughty, qui explora en 1876 et 1877 le nord de l'Arabie, communiqua, au mois de janvier 1884, ses carnets et ses estampages à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, à la condition que la publication de ces pièces se ferait par l'Académie le plus promptement possible. Ces pièces se composent : 1° de deux carnets formant un total de 56 feuillets, couverts de copies de textes himyarites, sabéens, araméens et grecs; 2° d'une série de vingt-deux estampages des grandes inscriptions nabatéennes de Medaïn Salih (El Hidjr, du Coran), et cinq ou six autres moins considérables; 3° d'une carte et d'une série de dessins, en particulier des monuments de Medaïn Salih. La commission du *Corpus* des inscriptions sémitiques a fait reproduire par l'héliogravure tous ces documents avec une traduction, mais sans commentaire; leur étude sera reprise, quand le moment sera venu, dans le grand recueil du *Corpus*. Mais, dès aujourd'hui, M. Renan fait ressortir, dans une courte préface, l'importance historique des inscriptions recueillies par M. Doughty, et qui remontent au commencement de l'ère chrétienne; il montre également l'analogie des monuments de Medaïn Salih avec ceux de Petra et la ressemblance des mausolées dessinés par M. Doughty avec les tombeaux de la vallée du Cédron et les autres monuments funèbres taillés dans le roc aux environs de Jérusalem. Ces mausolées, couverts d'inscriptions qui s'échelonnent d'Auguste à Titus, classent chronologiquement et d'une façon définitive les tombeaux juifs sur lesquels on a tant discuté.

E. Babelon.

93. Dümichen (J.). Der Grabpalast des Patuamenap in der thebanischen Nekropolis. 2e partie. Leipzig, Heinrich, in-fol.

94. Ephrussi (C.). Exposition d'œuvres de maîtres anciens tirées des collections privées de Berlin, en 1883. Paris, Quantin, in-8°, 24 p. (Extrait de la *Gazette des beaux-arts*, avril et juillet 1884.)

95. Faucon (M.). Notice sur la construction de l'église de la Chaise-Dieu (Haute-Loire), son fondateur, son architecte, ses décorateurs (1344-1352), d'après les documents conservés aux Archives du Vatican. Paris, 1885, in-8°, 62 p. et 3 pl. (Extrait du *Bull. archéol. du Comité des travaux historiques et scientifiques.*)

Très intéressant mémoire qui retrace l'histoire de la construction d'un des plus importants spécimens de l'architecture gothique en Auvergne, et qui fait connaître les noms de plusieurs architectes inconnus jusqu'ici.

96. Fritsch (K.). Denkmäler deutscher Renaissance. 6e livr., Berlin, Wasmuth, in-fol.

97. Fichot (C.). Statistique monumentale du département de l'Aube. Paris, Quentin, 1884, in-8°, tome Ier, p. 201 à 495; 18 pl. et nombr. grav.

98. Gatti (G.). Di una epigrafe esistente nel castello di Bracciano. Rome, typogr. Befani, 1885, in-8°, 8 p. (Extrait de la *Rassegna italiana*.)

Restitution d'une inscription en forme de disque gravée au dessus de la porte du château de Brac-

ciano. Cette inscription gravée au XVIe siècle, se rapporte à Napoleone Orsini, seigneur de Bracciano.

99. Gay (Victor). Glossaire archéologique du Moyen Age et de la Renaissance, 4e fascicule. Paris, Société bibliographique, 1885, in-4°, fig.

Ce fascicule trouvera, nous en sommes certains, la même faveur que ses aînés; comme eux il est très fourni de textes intéressants et rempli de remarques judicieuses. Ne pouvant ici, faute de place, signaler tout ce qu'il contient de curieux, mentionnons seulement les articles qui nous ont paru les plus nouveaux: *crêpe, cremisquin, cristal, croix, crosse, cuiller* (à ajouter la faïence parmi les matières qui ont servi à les fabriquer), *cuir* (article très étendu, très intéressant au point de vue des provenances), *cuisine, custode, cuvette, dague, damas, damasquin, demi-ceint, dentelle, diapre, dinanderie, disques, domino, dorure, drageoir, drap* (cet article qui a plus de trente colonnes rendra les plus grands services; il donne, classés méthodiquement et autant que possible expliqués avec gravures à l'appui, la plupart des termes épars dans les deux indigestes volumes de M. Michel sur les étoffes de soie; on y trouvera également des détails très intéressants sur la mesure et le prix des draps, sur leurs provenances, etc.); *dressoirs, écharpe, échecs, écrin, écu, églomisé, électrum, émail* (article très complet, composé presque exclusivement de textes méthodiquement classés; l'auteur s'y est abstenu, et avec raison, de toutes les discussions historiques qui ne sont pas à leur place dans un dictionnaire, mais la manière dont il a ordonné les matières prouvent surabondamment qu'il connaît cette histoire à fond. Corrigeons toutefois, page 623, Mont Espillouer assimilé à Montpellier par Montépilloy (Oise, arr. Senlis); *Emmachoir, encensoir, enseigne*.

Emile Molinier.

100. Germain (L.). L'étole de Saint-Charles Borromée dans le trésor de la cathédrale de Nancy. Nancy, 1885, in-8°, 15 p. (Extrait des *Mém. de la Soc. d'archéol. lorraine*, 1884.)

101. Gilbert (O.). Geschichte und Topographie der Stadt Rom im Altertum. 2e partie. Leipzig, Teubner, in-8°.

102. Grotefend (H.). Die Bestätigungsurkunde des Domstiftes zu Frankfurt am Mein von 882, und ihre Bedeutung für das Stift. Francfort, Völcker, gr. in-4°.

103. Guesnon (A.). Réplique à l'auteur des tapisseries d'Arras au sujet de sa dernière brochure. Lille, imp. Lefèvre-Ducrocq, 1885, in-8°, 36 p.

104. Guibert (Louis). L'orfèvrerie et les orfèvres de Limoges. Limoges, Ducourtieux, 1884, 80 p., in-8°.

Il est peu de villes à coup sûr qui aient joué un rôle plus important dans l'histoire de l'orfèvrerie que la ville de Limoges; son orfèvrerie a été au Moyen-Age répandue dans l'Europe entière, et le jour où la fabrication s'est ralentie, le commerce des émaux peints a encore accru sa réputation. Dans sa très intéressante brochure, M. Guibert a tenté de donner un résumé de tout ce qui avait été dit avant lui sur ce sujet en y ajoutant le fruit de ses recherches personnelles. Ce travail sera certainement très utile à consulter, surtout à cause de la longue liste d'orfèvres et d'émailleurs — au nombre de 428 — qui le termine et parce que l'on y trouvera condensés tous les renseignements historiques, peu nombreux, il faut bien le dire, que l'on possède sur les orfèvres et les émailleurs de Limoges. M. Guibert s'est, en somme, peu préoccupé du côté archéologique proprement dit, et il a eu raison, car, au lieu de 80 pages, il aurait fallu en écrire plusieurs centaines. Peut-être cependant a-t-il eu le tort de vouloir absolument donner une solution à une question qui n'en comporte pas, pour le moment du moins, vu l'absence de textes positifs; assimiler les Vénitiens, qui, dit-on, s'établirent à Limoges, et y exercèrent une influence problématique sur les arts, aux marchands de Montpellier, c'est peut-être aller un peu loin. Que Montpellier ait eu des relations avec Limoges, le fait est tout naturel, mais que les marchands de Montpellier, qui entretenaient peu ou point de relations avec Venise, aient pu transporter à Limoges les procédés techniques des Vénitiens, cela nous semble absolument impossible. M. Guibert nous pardonnera cette légère critique, mais, encore une fois, on ne voit pas la nécessité d'introduire un nouvel élément dans une question déjà trop embrouillée.

E. Molinier.

105. Guhl et Koner. La vie antique. Manuel d'archéologie grecque et romaine, 2e partie. La vie des Romains, trad. par F. Trawinski, avec notes de O. Riemann. Paris, Rothschild, 1885, in-8°, 540 p.

Nous avons appelé déjà, l'an dernier, l'attention sur le premier volume de cette traduction du Manuel d'archéologie de Guhl et Koner.

Le second volume contenant la partie relative aux antiquités romaines vient de paraître. On y trouvera, réuni dans un ordre méthodique et clair, tout ce que les personnes qui veulent avoir certaines connaissances générales sur les antiquités romaines, ont le plus besoin de savoir sur les monuments, les usages, la vie intime des anciens. La distribution des matières dans cette seconde partie de l'ouvrage est à peu près la même que dans la première. Les auteurs ont successivement passé en revue: le culte et les temples, les constructions d'utilité publique, les maisons, les tombeaux, les thermes, les théâtres, le mobilier, le costume, les repas et les jeux, les métiers, la vie religieuse, la vie militaire, les funérailles.

Ils ont réuni sur chacun de ces sujets des renseignements abondants, généralement puisés aux bonnes sources et corroborés par de nombreuses figures. On peut seulement regretter, puisqu'il s'agit d'un ouvrage destiné à des lecteurs français, qu'il ne soit pas assez question des antiquités romaines conservées en France.

M. Riemann, dans ses notes, a bien cherché à atténuer un peu ce défaut. Mais il a sans doute trouvé qu'il y avait trop à faire pour le corriger complètement.

Les antiquités romaines d'Afrique ne sont de même citées que bien rarement et nous avons vainement cherché dans ce volume la mention de monuments d'une importance considérable, comme le prætorium de Lambèse, l'amphithéâtre d'El Djem, la mosaïque de Saint-Leu, etc.

Ajoutons que les auteurs du livre ne sont pas suffisamment au courant des ouvrages consacrés aux anti-

quités romaines par des auteurs français. Ainsi ils citent l'opinion de Kochli et de Lindenschmidt au sujet du pilum, mais ils oublient l'importante dissertation dans laquelle Quicherat a discuté les théories de ces deux érudits. En parlant des voûtes romaines ils négligent de citer l'ouvrage capital de M. Choisy, *l'Art de bâtir chez les Romains*. Il est vrai que le traducteur, qui paraît n'avoir jamais ouvert cet ouvrage, le mentionne au sujet de la construction des routes, dont M. Choisy ne dit pas un mot. Ce n'est pas, du reste, la seule faute imputable au traducteur; çà et là, il écorche des noms propres, ainsi, du lieu de Sanxay, où le P. de la Croix a fait ses fameuses fouilles, il a fait Sançay; ailleurs il emploie des expressions impropres, ainsi il appelle tabernacle, le baldaquin ou ciborium du maître-autel de Saint-Pierre de Rome; il nomme cassettes les caissons de la coupole du Panthéon, il nomme arcs doubleaux les arcs de décharge noyés dans les murs du même édifice, etc. Mais ce sont là des défauts qui ne doivent pas faire méconnaître le mérite très réel du livre. En somme, il n'a pas paru en France, depuis l'*abécédaire* de Caumont, de bon manuel élémentaire d'archéologie romaine; le volume que vient d'éditer M. Rothschild est beaucoup plus détaillé et complet que le livre de Caumont, et nous estimons qu'il peut rendre de très utiles services. R. L.

106. HEFNER-ALTENEK (J.-H. von). Eisenwerke, oder Ornamentik der Schmiedekunst des Mittelalters und der Renaissance, t. II, 1er et 2e livr. Francfort-sur-le-Mein, Keller, in-4°.

107. HERTZBERG (G. F.). Athen historischtopographisch dargestellt. Halle, Waisenhaus, in-8°.

108. JETTMAR (J. B.). Lenin und seine Fürstengräber, nebst der Weissagg. des Abtes Hermann von Lenin. Lenin, in-8°.

109. LASTEYRIE (R. de). Notice sur une croix du XIIe siècle conservée à Gorre (Haute-Vienne). Paris, 1885, in-8°, 16 p. et 2 pl. (Extrait du *Bull. archéol. du Comité des travaux hist. et scient.*)

Ce mémoire fait connaître un des chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie limousine, précieuse épave de l'ancien trésor de Grandmont. Il en prend occasion pour démontrer qu'on a tort d'attribuer communément aux byzantins toutes les croix à double traverse. Celle de Gorre, comme beaucoup d'autres, sont certainement de fabrication occidentale.

110. MAGNE (L.). Conférence sur le vitrail, faite à la huitième exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs, en 1884. Paris, Quantin, 1885, in-4°, 18 p. (Extrait de la *Revue des Arts décoratifs*.)

111. MARTHA (Jules). Manuel d'archéologie étrusque et romaine. Paris, Quantin, in-8°, 1885.

Voici un excellent manuel qu'on ne saurait trop recommander, soit à ceux qui débutent dans l'étude de l'archéologie classique, soit aux gens du monde qui désirent avoir une connaissance générale et une teinture de l'antiquité figurée. « Ce petit volume, dit l'auteur, s'adresse non pas aux archéologues de profession, mais aux personnes qui voudraient avoir quelque idée de l'archéologie étrusque et romaine, quand le hasard de leurs lectures, de leurs études, d'une promenade au Louvre ou d'un voyage en Italie, éveille leur curiosité. Elles y trouveront des cadres généraux et quelques exemples. Je n'ai pas la prétention d'être complet, ni d'apporter des vues nouvelles. Toute mon ambition a été d'être exact, court et clair. » Ce programme a été rempli de la manière la plus satisfaisante; l'auteur a écrit un précis, où l'on ne trouve ni dissertations ni théories ni surtout ce vague général dans lequel se perdent trop souvent les ouvrages du même genre; c'est un résumé succinct des meilleurs et des plus récents travaux sur chacune des matières dont il est question et dont voici l'aperçu : 1° Les plus anciens monuments de la civilisation en Italie, terramares, civilisation dite de Villanova; 2° Les origines de la civilisation et de l'art en Étrurie, où il est traité de l'influence orientale et de l'influence hellénique sur les Étrusques; 3° Les arts en Étrurie : architecture, sculpture, peinture, arts industriels, tels que la céramique avec les vases peints et les vases de *bucchero nero*, les bronzes et miroirs, les bijoux. Pour la période romaine, M. Martha débute par un aperçu général intitulé : *l'Art romain*, ses origines, les grandes périodes de son histoire; viennent ensuite : 1° L'architecture romaine, ses principes, ses formes, les procédés techniques de construction; 2° Un chapitre original sur les éléments grecs dans l'architecture romaine, dans lequel l'auteur montre la transformation graduelle des ordres, produite par le mauvais goût des Romains qui ont détruit les proportions, faussé et travesti les formes; 3° Les monuments de l'architecture romaine, tels que temples et théâtres, aqueducs et thermes, basiliques, cirques et amphithéâtres, arcs de triomphe, habitations privées, tombeaux; 4° La sculpture grecque à Rome, sous la République, où elle forme trois écoles : l'école asiatique, représentée par les sculpteurs d'Asie-Mineure qui ont travaillé pour les Romains, soit à Rome, soit dans les provinces; l'école attique à laquelle on doit le torse du Belvédère, l'Hercule Farnèse et la Vénus de Médicis; l'école de Pasitélès, bien inférieure comme imagination à la précédente; 5° La sculpture de style romain qui a produit des statues mythologiques, des figures allégoriques, des portraits, des bas-reliefs historiques et funéraires. La peinture romaine forme l'objet d'un chapitre spécial, ainsi que la mosaïque et les monnaies, où quelques dessins, pour le dire en passant, inopportunément grandis ou rapetissés, rendent les pièces méconnaissables. Les derniers chapitres concernent les pierres et les verres gravés, les bronzes et les armes, l'argenterie et les bijoux, et enfin les céramiques. Le lecteur peut juger ainsi que le plan de l'œuvre est parfait et que rien d'essentiel n'est omis; l'exécution aussi est excellente et si l'on rencontre deux ou trois chapitres un peu moins complets que les autres, cela tient surtout au cadre restreint imposé à l'auteur. Au commencement de chaque chapitre, on trouve la liste des principaux ouvrages à consulter sur les matières qui y sont spécialement abordées; de nombreuses illustrations bien choisies sont parsemées dans le livre. E. BABELON.

112. MÜNTZ (Eugène). Les artistes célèbres; Donatello. Paris, Rouam, 1885, in-8°, 120 p. et 48 grav.

Le volume que vient de publier le savant conservateur de l'École des Beaux-Arts inaugure une série de biographies d'artistes qui, croyons-nous,

sera bien accueillie du public. Ce ne sont point, à proprement parler, des livres de pure érudition ou de sèche archéologie. Sous une forme agréable, on veut donner en un petit nombre de pages un résumé de l'état de nos connaissances sur telle ou telle personnalité artistique. De tels livres seront très utiles pour répandre les découvertes, les idées nouvelles que le public n'irait point chercher dans de gros volumes bourrés de dissertations, de notes et de documents. M. Müntz a écrit d'une façon très brillante la biographie de Donatello, dont la place était indiquée d'avance dans une semblable série. Ce volume ne contribuera pas peu à faire connaître le maître dont tant de gens parlent, maintenant qu'il est revenu à la mode en dépit de ses détracteurs, sans en avoir une connaissance bien approfondie. Sans remplacer les livres spéciaux sur Donatello, tels que les volumes de Semper, qui seront toujours à consulter à cause des documents qui y sont réunis, le livre de M. Müntz a le mérite, très grand à nos yeux, de donner pour la première fois une biographie lisible de l'artiste qui, n'en déplaise à l'école académique, on doit placer sur le même rang que Michel-Ange; le caractère novateur et révolutionnaire de Donatello y est parfaitement caractérisé; en outre, on y trouvera nombre d'observations fort justes et nouvelles sur certains points de la vie de l'artiste, par exemple, sa collaboration avec Ghiberti, son association avec Brunellesco et Michelozzo, son caractère. Un point que M. Müntz n'a fait que toucher, quand il parle de la statue de saint Jean l'Évangéliste, dont Michel-Ange s'est évidemment inspiré pour son Moïse, c'est l'influence immense que Donatello a eu sur les artistes de son temps; nous savons bien qu'il en dit un mot à la fin de son livre, mais c'est là une partie qu'il aurait peut-être fallu développer. M. Müntz est mieux préparé que qui que ce soit pour nous donner un jour un livre sur Donatello et son école. Espérons que la faveur avec laquelle sera certainement accueilli ce premier volume lui fera un devoir de revenir sur un sujet où il pourra trouver matière à tant d'observations tout à fait nouvelles, et de reprendre une étude dont la figure de Donatello sortira encore agrandie. E. MOLINIER.

113. MYSKOVSZKY (V.). Kunstdenkmale des Mittelalters und der Renaissance in Ungarn. 10ᵉ livr. Vienne, Lehmann, in-fol.

114. NOLHAC (Pierre de). Les collections d'antiquités de Fulvio Orsini (Extrait des *Mélanges d'archéologie et d'histoire* publiés par l'École française de Rome). Rome, Philippe Cuggiani, 1884, in-8°.

Fulvio Orsini, un des plus célèbres amateurs d'antiquités, au XVIᵉ siècle, avait laissé, dressé par lui-même, un inventaire descriptif de toutes les richesses d'art antique accumulées chez lui pendant un demi-siècle. Cet inventaire n'a jamais été retrouvé, malgré les recherches officielles faites à Parme, à Naples et même en Sicile, dans les papiers des Farnèse. Mais voici que M. P. de Nolhac a été assez heureux pour retrouver une copie contemporaine de cet inventaire, à la bibliothèque Ambrosienne, parmi les manuscrits de Gian. Pinelli. Il se divise en sept chapitres : Pierres gravées; Tableaux et dessins; Inscriptions; Marbres; Médailles d'or, d'argent et de bronze. On trouve consignés dans ce catalogue le nom de la personne à qui Fulvio Orsini a acheté chaque objet et le prix qu'il l'a payé : ce qui n'est pas un des moindres attraits de la publication de M. de Nolhac, sans compter qu'elle éclaircit plus d'un point obscur de l'histoire des musées d'Italie et même des musées français. La série des pierres gravées recueillies par Orsini dépassait 400 pièces; les peintures et dessins étaient au nombre de 113; les inscriptions atteignaient le chiffre de 150, parmi lesquelles les dix-neuf fragments des actes des frères Arvales. Il y avait, en outre, 58 bustes en marbre ou bas-reliefs, 70 médailles d'or, 1,900 médailles d'argent et plus de 500 médailles de bronze. L'identification de chacun de ces objets avec des monuments actuels de nos musées serait un travail fort utile, mais aussi fort long; M. de Nolhac l'a entrepris avec succès pour un certain nombre, et son travail mérite d'être repris et continué. Il serait, dans la plupart des cas, très important aux archéologues d'être renseignés sur la provenance des monuments conservés dans les musées et qui manquent trop souvent d'état civil. E. BABELON.

115. PERRIN (A.). Catalogue du médaillier de Savoie du musée d'Annecy. Chambéry, Perrin, 1885, in-8°, 112 p., fig.

116. REINACH (S.). Manuel de philologie classique, tome II. Paris, Hachette, 1884, in-8°, XVI-315 p.

117. ROY (Jules). L'an mille. Paris, Hachette, 1885, in 8°, IV-351, p., fig.

Cet intéressant petit volume fait partie de la *Bibliothèque des Merveilles*. Quoiqu'il rentre dans le domaine des historiens plutôt que des archéologues, il mérite de fixer notre attention, car il contient un chapitre qui intéresse au plus haut degré l'histoire de nos monuments. On sait que, sur la foi d'un texte bien connu de Glaber, la plupart des auteurs sont d'accord pour considérer l'an mille comme le point de départ d'une véritable renaissance dans l'art de bâtir. M. Roy ne croit pas aux prétendues terreurs occasionnées par l'approche de l'an mille, et, par suite, il cherche ailleurs que dans la crainte de la fin du monde les causes du grand mouvement qui fit élever au commencement du XIᵉ siècle un si grand nombre d'églises neuves. Pour lui, c'est le retour d'une tranquillité relative, après les désastres accumulés par les Normands, c'est l'influence croissante des ordres monastiques, de l'ordre de Cluny, en particulier, qui furent les causes dominantes des grands progrès de l'architecture religieuse au XIᵉ siècle. Nous partageons volontiers cette manière de voir, toutefois nous ne pouvons admettre sans quelques réserves le rôle attribué par M. Roy à l'ordre de Cluny. Il nous paraît peu exact de dire, comme M. Roy le fait après Viollet-le-Duc, que l'église mère de Cluny servit de type à tous les monastères du même ordre en France et dans une grande partie de l'Europe occidentale. M. Anthyme Saint-Paul a depuis longtemps démontré d'une façon péremptoire que, si l'influence de l'abbaye de Cluny a provoqué la fondation ou la reconstruction d'un grand nombre de monastères, elle n'a pas été jusqu'à imposer à tous ces établissements religieux un style d'architecture uniforme. A cette critique qui porte sur un point de doctrine, nous pourrions en ajouter quelques autres qui portent sur des points de détail, mais nous préférons terminer en louant M. Roy d'avoir traité avec plus de développements qu'on ne l'a fait jusqu'ici, une question qui offre autant d'intérêt pour l'histoire de l'art que pour l'histoire proprement dite.

118. RUPRICH-ROBERT (V.). La cathédrale

de Séez (Orne). Paris, Desfossez, 1885, in-8°, 31 p.

119. SAINTE-MARIE (E. de). Mission à Carthage. Paris, Leroux, in-8°, 1884.

Cet ouvrage contient la relation de la mission archéologique confiée, en 1873, à M. de Sainte-Marie, alors premier drogman du consulat général de France à Tunis. Comme depuis cette date déjà ancienne, tous les monuments recueillis au cours de l'exploration ont été communiqués soit à la commission du *Corpus des inscriptions sémitiques*, soit à d'autres savants qui les ont publiés, il s'ensuit que ce livre, venu un peu tard, renferme peu de choses nouvelles, d'autant plus que M. de Sainte-Marie, n'étant pas sémitisant de profession, a dû se borner à reproduire les traductions données par d'autres des inscriptions qu'il avait découvertes. Ceci ne veut point dire que le livre soit inutile; loin de là, il y a toujours un grand intérêt scientifique à voir rapprochés, dans une publication d'ensemble, les monuments et les inscriptions recueillis au cours d'une mission, dont on juge ainsi beaucoup mieux le caractère et l'importance. D'un autre côté, la relation de M. de Sainte-Marie est intéressante, et l'on y trouve sur la provenance des objets et la direction des fouilles, des renseignements fort utiles qu'on chercherait en vain ailleurs. Suivant les instructions de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, M. de Sainte-Marie commença par prendre les estampages de toutes les inscriptions phéniciennes déjà déterrées sur le sol de Carthage et conservées soit à Saint-Louis, soit à la Manouba ou chez divers Européens, puis il reçut un faible crédit qui lui permit d'entreprendre des fouilles.

C'est entre la chapelle de Saint-Louis (Byrsa) et la mer, dans un champ inculte et déjà connu pour avoir fourni de nombreuses stèles puniques, que M. de Sainte-Marie installa ses ouvriers; il n'y découvrit pas moins de 2,190 nouvelles stèles à inscriptions.

Ce même terrain a été de nouveau fouillé par M. Reinach et moi, au printemps de 1881, et nous avons recueilli, à notre tour, plusieurs centaines d'inscriptions. A ce propos, je fais appel à mes souvenirs personnels et à mes notes de voyage pour rectifier une assertion de M. de Sainte-Marie, déjà relevée par M. S. Reinach (*Revue archéol.*, 1885, t. II, p. 382). M. de Sainte-Marie affirme qu'il a recueilli ses stèles en démolissant un mur romain où elles auraient été utilisées comme matériaux de construction. Or, il n'y a point de mur, et aucune des stèles qu'on rencontre en cet endroit ne porte des traces de mortier. Les stèles sont éparses et sans ordre, à une profondeur variable, au milieu de déblais de toute nature, qui forment une couche de sept à huit mètres; elles ne sont évidemment pas à leur place primitive, mais on ne peut affirmer que les Romains les aient déplacées pour les employer à l'état de moellons. Cette constatation n'est peut-être pas sans intérêt pour aider à fixer la destination originelle de ces monuments votifs ou funéraires, en partie postérieurs à la ruine de Carthage par Scipion.

M. de Sainte-Marie a fait sur d'autres points de l'emplacement de Carthage divers sondages qui ont amené la découverte d'antiquités romaines, notamment une statue de Sabine; il a aussi ouvert plusieurs tombeaux de la curieuse nécropole de Gammart, le cimetière de Carthage; enfin il s'est transporté sur le sol d'Utique. La relation de ces fouilles remplit les trois premiers chapitres du présent livre. Les suivants sont consacrés aux objets recueillis: vases, statuettes, verres, lampes et médailles (celles-ci reproduites avec inexactitude); inscriptions puniques et néo-puniques de Carthage, chapitre intéressant par l'étude consacrée aux symboles figurés sur les stèles; la fameuse stèle d'Altiburos et une autre petite inscription inédite; des inscriptions grecques et romaines, copiées avec quelques fautes évidentes. Nous remarquons encore l'essai sur la topographie de Carthage, qui perd son intérêt depuis la publication du grand ouvrage de Charles Tissot, dont nous parlerons ici prochainement.

En résumé, malgré des erreurs de détail et des inutilités parsemées dans ce volume, et malgré sa publication tardive qui fait que le lecteur y rencontre peu de monuments nouveaux, il est juste de dire que la mission de M. de Sainte-Marie, entreprise avec un budget fort restreint, a donné des résultats inespérés; dans la relation consciencieuse et détaillée qui en est faite, les explorateurs futurs trouveront plus d'un renseignement utile. Le succès de M. de Sainte-Marie prouve que le Gouvernement français a raison de se préoccuper des ruines de Carthage et d'en préparer une exploration méthodique et définitive dont les frais considérables, sans doute, seraient largement compensés par l'importance et l'intérêt scientifique des découvertes. (E. BABELON.

120. SCHAAFFHAUSEN. Der Onyx von Sanct Castor in Coblenz, in-8°, et 2 pl. (Extrait du Jahrbuch des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, 1885.)

Histoire d'un camée conservé au Cabinet des Médailles de Paris, et qui représente la déesse Rome, casquée, avec les traits de Constantin. Ce camée est donné dans le Catalogue de M. Chabouillet (n° 122) comme ayant été trouvé à Bavai, en Flandre. M. Schaaffhausen établit d'une manière positive qu'il s'agit au contraire d'un camée qui ornait la couverture d'un évangéliaire donné par Louis le Débonnaire à l'église Saint-Castor de Coblentz. Il fut conservé dans le trésor de cette église jusqu'à l'arrivée des Français sous la Révolution. A cette époque, le général Marceau voulut s'emparer du camée, qui était célèbre; mais les chanoines le cachèrent et refusèrent obstinément d'indiquer la cachette, bien qu'on les eût mis huit jours en prison pour leur délier la langue. Plus tard, ces bons chanoines, voyant leurs revenus supprimés, avec leur institution, et dénués de tous moyens de subsistance, vendirent le camée pour 1,500 gulden à un marchand de Francfort-sur-le-Mein. Ce dernier le céda pour 1,500 fr. à un marchand inconnu de Paris. Ce fut celui-ci qui revendit le précieux monument au Cabinet des Médailles et chercha à en falsifier l'état civil en le disant trouvé à Bavai, où l'on découvrit alors, effectivement, beaucoup d'antiquités romaines. E. BABELON.

121. WIESELER (F.). Ueber einige beachtenswerthe geschnittene Steine des 4 Jahrhundert nach Christus, 1re et 2e livraisons. Göttingue, Dieterich, in-4°.

Contient: 1° Drei Cameen mit Triumphdarstellungen; 2° Zwei Cameen und zwei Intaglien mit der Darstellung römischer Herrscher.

SOMMAIRE DES RECUEILS PÉRIODIQUES.

ANNUAIRE DE LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE NUMISMATIQUE.

JANVIER-MARS 1885.

Falchi (I.). Vetulonia et ses monnaies confrontées avec les monnaies de Populonia et de Rome (suite).

Belfort (A. de). Recherches des monnaies impériales romaines, non décrites dans l'ouvrage de H. Cohen (suite).

Caron (E.). Lettre au R. P. Delattre, à Saint-Louis de Carthage.

Pérez (Ch.). Aureus de Licinius père.

Serrure. Monnaie gauloise inédite du chef Adra.

P. A. Sou d'or de Louis le Débonnaire.

Colin (J.). L'atelier monétaire de Stenay et les doubles lorrains.

Hildebrandt (Hans). Une médaille de Nicolas Keder.

AVRIL-JUIN 1885.

Revillout (Eug.). Première lettre à M. F. Lenormant sur les monnaies égyptiennes.

Caron (E.). A propos de deux deniers du xe ou xie siècle, publiés par M. Dannenberg, dans la *Zeitschrift für Numismatik*.

Sauvaire (H.). Lettre à M. le Président de la *Société de Numismatique* sur deux derhams hamdanites inédits.

BULLETIN ÉPIGRAPHIQUE.

MARS-AVRIL 1885.

Thédenat (H.). La diffusion du droit latin dans l'empire romain, par *Otto Hirschfeld*.

Mowat (R.). Inscription d'Amsoldingen.

Jullian (C.). Inscriptions de la vallée de l'Huveaune (suite).

Mowat (R.). Un mot sur le milliaire d'Auxiliaris (suite).

Delattre (A.-L.). Inscriptions de Carthage (suite).

Cagnat (R.). Cours élémentaire d'épigraphie latine (suite).

REVUE NUMISMATIQUE.

DEUXIÈME TRIMESTRE 1885.

Barthélemy (A. de). Monnaies gauloises inédites (pl. vi).

Babelon (Ernest). Monnaies crétoises (pl. viii).

Deloche (Maximin). Monnaies mérovingiennes inédites (suite, vign.).

Engel (Arthur). Monnaies et médailles inédites de l'Alsace (pl. vii).

Rouyer (Jules). Jeton lorrain du temps du duc Antoine, frappé en piéfort (vign.).

Chassaing (Aug.). Méreaux de la collégiale de Langeac (Haute-Loire).

Rondot (Natalis). Jean Richier, sculpteur et médailleur (pl. ix).

Guiffrey (J.-J.). Les graveurs de médailles sous Louis XIV et sous ses successeurs (suite).

REVUE ARCHÉOLOGIQUE.

MARS-AVRIL 1885.

Weber (G.). Trois tombeaux archaïques de Phocée (vign.).

Curzon (H. de). L'église prieurale de Champvoux (Nièvre) (pl. vi).

Église du xie siècle, dont il ne reste que le transept et toute la partie postérieure.

Noë (G. de La). Le rempart limite des Romains en Allemagne (pl. vii, viii et ix).

Deloche (M.). Études sur quelques cachets et anneaux de l'époque mérovingienne (suite).

Clermont-Ganneau (Ch.). Les noms royaux nabatéens employés comme noms divins.

Gaidoz (H.). Le dieu gaulois du soleil et le symbolisme de la roue (suite).

Drouin (E.). Observations sur les monnaies à légendes en pehlvi et pehlvi-arabe (suite).

Duval (Emile). Tête antique du musée Fol (pl. x).

Cette tête est un échantillon de la plus brillante période de l'art étrusque hellénisé, elle faisait partie d'une statue couchée sur un tombeau trouvé à Corneto, l'antique Tarquinies.

Jullian (Camille). Les antiquités de Bordeaux.

NOTIZIE DEGLI SCAVI DI ANTIQUITÀ

SEPTEMBRE 1884

MANTOVANI (G.). Notes sur les fouilles faites à Sermide et les découvertes archéologiques du territoire d'Ostie.

GOZZADINI (G.). Fouilles pratiquées auprès de Bologne au printemps de 1884.

Sépultures de la période de Villanova, ombrienne et étrusque. Description détaillée des sépultures étrusques : plusieurs des tombeaux étaient décorés de peintures et renfermaient avec les cadavres des statuettes, des vases et divers ustensiles en terre cuite et en bronze, mais un grand nombre de ces sépultures avaient été violées dans l'antiquité, probablement par les Gaulois. Stèles avec inscriptions funéraires étrusques.

POGGI (Vittorio). Sépulture étrusque trouvée sur le territoire de S. Quirico d'Orcia.

LANCIANI (Rodolfo). Note sur les découvertes faites à Rome pendant les mois d'août et septembre 1884.

Nombreux fragments d'inscriptions latines, parmi lesquelles une est de l'empereur Néron, et relative à la construction des quais du Tibre.

PETRA (G. de). Découverte de monnaies à Carbonara, dans la province de Bari.

Il s'agit de 2,420 deniers de la République romaine.

CAVALLARI (Saverio). Découverte aux ruines de Sélinonte.

Il s'agit de fouilles faites dans les ruines du temple C. de Serradifalco, qui vient d'être complètement déblayé : c'était un temple d'Hercule.

SALINAS (A.). Objets trouvés aux fouilles de Sélinonte et déposés au Musée de Palerme.

Monnaies, poids, figurines de terre cuite, bas-reliefs, estampilles de potiers, tablette métrologique, fragments d'architecture, fragments d'inscriptions phéniciennes.

OCTOBRE 1884

ROSSI (Girolamo). Découverte d'une porte de l'ancienne cité romaine *Albium Intemelium*.

CIPOLLA (C.). Antiquités romaines découvertes à Caprino Veronèse.

Il faut noter une statuette d'Harpocrate, en bronze.

LANCIANI (R.). Découvertes à Rome en octobre 1884.

Buste impérial, acéphale, plus grand que nature, et d'un travail remarquable; grande statue en marbre, d'une Muse, également sans tête, tombeau archaïque, et inscriptions funéraires sans importance.

FULVIO (L.). Fouilles à Cumes.

Série de tombeaux, renfermant divers objets en bronze, en fer et en terre cuite. M. A. Sogliano a relevé l'inscription archaïque suivante :

HVΓVTEIKVINEITOVTEIVENOSHVΓV...

qu'il transcrit :

ὑπὸ τῇ κλίνῃ τουτεῖ Λίνος [κεῖται]. ὑπό...

ASPRENO (G.) Inscriptions latines et fragments d'inscriptions découverts à Pouzzoles.

SOGLIANO (A.). Sépulture découverte à Naples dans la *via della Maddalena*.

Une épitaphe funéraire porte le nom de Q. Ancharius Primus.

JATTA (G.). Vases peints découverts sur le territoire de Canosa di Puglia.

Les plus importants de ces vases trouvés dans un tombeau grec sont des œnochoés et des canthares à figures, représentant des personnages du thiase de Dionysos et des scènes intéressantes, mais trop imparfaitement décrites par l'auteur.

NOVEMBRE 1884

PASQUI (Angelo). Découvertes à Arezzo.

Tessons et fragments de poterie rouge vernissée, avec inscriptions latines et grecques donnant les noms des potiers; vases en terre cuite, de différentes formes, parmi lesquels des coupes hémisphériques avec sujets en relief sur la panse, du plus haut intérêt comme style et comme sujets (trois planches).

MANCINI (Riccardo). Découverte de tombeaux archaïques, à Cannicella, près d'Orvieto.

On a recueilli dans ces tombes de nombreux objets en or, en argent et en bronze, tels que bagues et fibules; des spécimens de la poterie noire appelée *bucchero nero*.

LANCIANI (R.). Découvertes à Rome et aux environs, durant le mois de novembre 1884.

Inscriptions latines: plusieurs se rapportent à la famille *Calpurnia*.

SOGLIANO (A.). Fouilles à Pompéi, de septembre à novembre 1884.

Petit autel avec des bas-reliefs représentant des scènes rustiques, graffite grec où l'on distingue le mot Λακογευίας, et autres objets sans importance.

TARANTINI (Giovanni). Découverte de tombeaux et d'inscriptions funéraires à Brindisi.

DÉCEMBRE 1884.

VIGNOLA (Paolo). Fouilles exécutées auprès de la cathédrale de Vérone.

Outre deux inscriptions en mosaïque, ces fouilles ont mis à nu les substructions d'un important édifice, dont Maffei parle dans sa *Verona illustrata*. D'après M. Cipolla, c'était une basilique chrétienne qui avait une grande importance aux Ve et VIe siècles.

CIPOLLA (C.). Nouvelles découvertes à Lavagno.

Il y a notamment une inscription euganéenne.

MANCINI (R.). Découverte de tombeaux archaïques à Cannicella, près d'Orvieto (suite).

BORSARI (L.). Découverte à Rome, en décembre 1884.

Inscriptions des empereurs Gallien et Constantin; trente-deux inscriptions hébraïques, intéressantes pour l'histoire de la communauté juive à Rome, au XVIIIe siècle; tête de Minerve et petite tête de Faune, en marbre blanc.

SOGLIANO (A.). Fouilles de Pompéi, en décembre 1884.

On a trouvé seulement six amphores portant des marques de potiers grecs.

ANNALI DELL' INSTITUTO DI CORRESPONDENZA ARCHEOLOGICA (Anno 1883, t. LV).

LANCIANI (R.). I Portici della regione IX pl. AB).

Compte rendu de fouilles exécutées dans la 9e région de Rome (cirque Flaminius) et étude topographique appuyée sur des documents du Moyen Age sur le portique des *Argonauts* et celui du temple de Neptune.

JORDAN (H.) Sui rostri del foro romano (*Mon. inéd.*, t. XI, pl. 49).

PETERSEN (E.). Ercole e Sileo su vaso orvietano (*Mon. inéd.*, t. XI, pl. 50).

FORSTER (R.). Sopra una nuova patera di L. Canoleios (pl. I).

EBERS (G.) Antichità sarde e loro provenienza *Mon. inéd.*, t. XI, pl. 52*), et pl. C, D, E, F, G, H, HA).

En visitant le Musée de Cagliari, l'auteur y a trouvé une série d'antiquités d'apparence égyptienne, découvertes sur le sol même de la Sardaigne. Il les étudie successivement en les partageant en différents groupes; objets d'importation égyptienne; objets fabriqués à l'imitation des objets égyptiens; le dieu Bès et les transformations locales qu'il a subies; objets de style assyrien; objet de style indéterminé de l'Asie antérieure; types grecs; types indigènes.

MICHAELIS (A.). Statua di Bacco trovata nella villa Adriana *Mon. inéd.*, t. XI, pl. 51 et 51*).

Magnifique statue en marbre de 1m 77 de hauteur, trouvée en 1881.

WISSOWA (G.). Monumenta ad religionem romanam spectantia tria (pl. K, L, M).

Ces trois monuments sont : 1° un vase de bronze trouvé à Corneto, sur la panse duquel est représentée une pompe bachique; 2° une stèle représentant Vesta accompagnée d'un âne; 3° Fragment d'un bas-relief en marbre, représentant la Terre, assise, tenant une corne d'abondance, et accompagnée d'un enfant.

HUMANN (C.) et PUCHSTEIN (O.). Sarcofagi dipinti di Clazomenae (*Mon. inéd.*, t. XI, pl. 53 et 54.

Ces sarcophages, fort intéressants, actuellement au Musée de Tschinili-Kiosk, à Constantinople, sont en terre cuite peinte; on y a peint des animaux et des guerriers qui luttent; on y voit aussi des cavaliers et des chars. On peut comparer ces peintures à celle des vases de Rhodes.

DUHN (F. von). Due oggetti di bronzo (pl. N).

Hydrie, de la collection Sabouroff, trouvée dans le voisinage de l'antique Erétrie; casque du Musée du Louvre, trouvé dans la même région.

DUEMMLER (Ferdinand). De figuris plasticis quibusdam Tarenti repertis (*Mon. inéd.*, t. XI, pl. 56 et O, P).

MEIER (P.-I.). Sopra una anfora della collezione Bourguignon in Napoli (pl. Q).

Petite amphore à figures noires, représentant d'une part, Eos, qui emporte le corps de Memnon, et d'autre part, deux guerriers qui transportent son cadavre.

KOERTE (G.). Due sarcofaghi Tarquiniesi (*Mon. inéd.*, t. XI, pl. 57 et 58, et pl. T, U).

Ces deux sarcophages trouvés à Corneto, sont en albâtre, et décorés de beaux bas-reliefs représentant un combat entre les Grecs et les Amazones, une centauromachie, le châtiment d'Oreste et Pilade, et d'autres sujets moins importants.

ROSSI (G.-B. de). Frammenti di fasti di ludi Capenati (pl. S).

Capena, colonie de Veies, voisine de Falisques, avait des jeux en l'honneur de la déesse Féronie, dont M. de Rossi reconstitue l'histoire à l'aide de fragments d'inscriptions récemment mis au jour.

HELBIG (W.). Oggetti trovati nella parte più antica della necropoli tarquiniese (*Mon. inéd.*, t. XI, pl. LIX et LX, et pl. R).

Vases de bronze, fibules, chaînes, bracelets, boucles de ceinturons, vases en terre cuite, se rapprochant de l'époque du bronze.

L'Administrateur-Gérant,

S. COHN

FOUILLES ET RECHERCHES ARCHÉOLOGIQUES

AU SANCTUAIRE DES JEUX ISTHMIQUES

(Suite[1].)

III

Hors du sanctuaire. — Les voies sacrées. — Le stade et le théatre. — Le vallon sacré. — Monuments divers. — Les aqueducs. — Le mur de défense de l'isthme. — Les ingénieurs de Caligula et de Néron.

Autour de l'enceinte de Poseidon qui dominait les vallons et les plateaux voisins comme une petite acropole, s'était formée une ville sacerdotale, analogue à celles d'Olympe et de Delphes.

Au temps de Strabon et de Pausanias, une immense forêt de pins couvrait toute la région [2]. Le pin était l'arbre sacré de l'isthme et des jeux [3]. La forêt a disparu entièrement à l'ouest de l'enceinte, du côté de Corinthe; elle existait encore, quoique bien mutilée vers l'est; mais la fondation de la Nouvelle Isthmia en 1882-1883, et les travaux du canal diminuent de jour en jour le domaine de l'arbre sacré.

Au milieu de ce bois, comme dans un cadre de couleur sombre, apparaissaient dans l'antiquité une foule de monuments, dépendances de l'enceinte de Poseidon. C'est là que se pressaient les pèlerins et les marchands [4]. Nous avons noté à loisir tout ce qui rappelle en cette région le temps des anciens Grecs et des Romains. Voici la description sommaire de ces diverses ruines dont beaucoup ont échappé à la curiosité des voyageurs.

1. Voir la *Gazette archéologique* de 1884, p. 273 à 285, et 354 à 363.
2. Strabon, VII, 6, 22. — Pausanias, II, 1, 3 et 6.
3. Pausanias, VIII, 48, 2 : ἐν Ἰσθμῷ δὲ ἡ πίτυς. — Cf. les *Isthmiques* de Pindare.
4. Strabon, VIII, 6, 20.

LES VOIES SACRÉES. — Pour faciliter l'accès des grands sanctuaires, les anciens Grecs avaient ouvert diverses routes, en général creusées dans le roc qui, presque partout, perce le sol. On connaît l'organisation de ce service des ponts et chaussées au temple de Delphes : chaque député à l'amphictyonie était chargé de veiller, sur le territoire de ses concitoyens, au bon état des routes sacrées qui conduisaient au sanctuaire[1].

Dans la région des jeux isthmiques, nous avons reconnu l'existence de trois voies sacrées :

1° Celle du nord-est aboutit à la grande porte triomphale et traverse l'arcade principale. Nous l'avons trouvée à environ 6 mètres au dessous du sol actuel et entièrement déblayée sur une longueur de 14 mètres. Elle a été dallée par les Romains du premier ou du second siècle, grossièrement remaniée plus tard, enfin recouverte à l'époque où l'on murait la porte pour arrêter les invasions. Elle se dirige, intérieurement, vers le temple de Poseidon, extérieurement dans la direction de l'acropole de Schoinos. Elle descend par une pente rapide vers le chemin actuel de Calamaki au Vieux-Corinthe.

2° La voie du sud-est, taillée sur le roc, conduit en pente douce du bord de la mer à l'acropole. Par là montaient les pèlerins venus par eau de l'Attique et de l'Argolide. Pausanias vit, sur le rivage, un autel de Mélicerte[2]. A côté, devait se trouver quelque chapelle de Poseidon ; car, au milieu de débris antiques mis au jour par les ouvriers qui construisaient les maisons de la Nouvelle Isthmia, nous avons vu de petites stèles ornées de colonnades, malheureusement très mutilées, et la base d'un ex-voto qui porte une dédicace à Poseidon[3]. Les deux divinités étaient donc associées dans ces chapelles au bord de la mer, comme en haut sur l'acropole. Par les temps calmes, on aperçoit dans l'eau un débris de jetée ; il y avait là un petit port pour les pèlerins. En dix minutes, on arrivait par la route au mur de défense du Péloponnèse. La voie se perd avant d'atteindre la muraille ; à en juger d'après quelques débris, il y avait par là un carrefour ; un chemin longeait le mur dans la direction du nord et rejoignait la route de Schoinos devant la porte

1. *C. I. G.*, 1698.
2. II, 1, 3 : καὶ Μελικέρτου βωμός ἦν.
3. Voyez cette dédicace dans notre article précédent.

triomphale ; un autre traversait immédiatement les fortifications de l'isthme, longeait toute la muraille occidentale du sanctuaire, passait près du stade et aboutissait à la porte du sud. On trouve, entre le stade et la petite porte, des restes d'une voie, et, au bord de la voie, des débris d'une construction circulaire, sans doute une citerne.

3° La voie de l'ouest, complètement détruite dans le voisinage immédiat du sanctuaire, se séparait sans doute en deux branches pour aboutir, d'une part, à la porte de l'ouest, de l'autre, à la porte du sud et au stade. Aujourd'hui, elle apparaît à quelques centaines de mètres de l'enceinte, au sud-ouest du théâtre. Elle mène droit à l'Acrocorinthe. Elle est large de 10 mètres, bordée de puits dont le diamètre est de 2 à 3 mètres et dont l'orifice est orné de pierres taillées. On y remarque aussi une grande citerne de forme cylindrique, bordée en haut de larges dalles quadrangulaires. On suit la voie sur une longueur de plus d'un mille ; elle cesse brusquement près de l'extrémité d'un ravin dont nous parlerons ; en cet endroit, le roc fait place à des champs ensemencés. Cette voie conduisait sans aucun doute à Corinthe, elle traversait la nécropole et le faubourg du Craneion.

Les trois voies dont on retrouve des tronçons rendaient facile l'accès du sanctuaire. La région des jeux isthmiques est pressée entre la mer et les hautes chaînes des monts Oniens et Géraniens. On n'y arrive aisément que de trois côtés ; par la corniche de Mégare et Calamaki, par Corinthe et par la mer. Les dévots qui débarquaient au port de l'isthme entraient dans l'enceinte par la porte triomphale ou la porte voisine du stade ; ceux de la Grèce centrale et de l'Attique, par le chemin de Schoinos à la porte triomphale ; ceux du Péloponnèse, par la voie de Corinthe.

Le stade et le théâtre. — Quand on se dirige vers l'enceinte de Poseidon, dit Pausanias[1], on voit d'un côté le stade, de l'autre le théâtre. Pausanias venait de Schoinos et il entra dans l'acropole par la porte triomphale. Il avait le stade à gauche et le théâtre à droite.

Le stade est situé au sud de l'enceinte, orienté du nord-est au sud-ouest, adossé aux flancs de deux hautes collines. On avait choisi pour y faire un stade

1. II, 1, 6.

un ravin naturel. L'extrémité demi-circulaire, faite de remblais et de constructions, fermait une gorge sauvage. Le torrent qui en sort après les pluies d'orage a percé cette digue ancienne, sous laquelle passait, dans l'antiquité, un canal voûté dont on aperçoit des traces. Excepté aux deux bouts, où avaient été exécutés quelques remblais, les gradins étaient placés simplement sur les pentes de deux collines opposées. Ils étaient de marbre blanc [1], quelques-uns sont encore en place au milieu des broussailles. Dans l'arène, nous avons trouvé quelques débris informes de statues en marbre. Au dessus et au nord-ouest du stade, on se heurte à des soubassements de maisons, à des morceaux de mosaïques communes. Au sud-est, ce sont les ruines d'un petit château franc. On sait par une inscription que, près du stade, s'étendait un portique qui donnait accès à des chambres voûtées où se tenaient les agoranomes ou surveillants du marché [2].

Le théâtre est à un demi-mille du stade, juste à l'ouest de l'enceinte de Poseidon, dont le sépare un champ rempli de débris et de soubassements. Il forme un demi-cercle parfait dont le diamètre est d'environ 50 mètres. On voit çà et là dans les champs des restes du mur de scène. Le théâtre est adossé à un tertre; mais les gradins étaient soutenus par une série de petits murs en maçonnerie, encore visibles, qui convergeaient tous vers le centre du demi-cercle. Tout autour, le sol est jonché de gros blocs agglomérés. Le théâtre est tourné vers le nord; des gradins on ne voyait pas la mer, on voyait seulement les horizons tourmentés de la montagne qui sépare la baie de Corinthe du golfe des Alcyons; à la forme du monument, à la nature des matériaux, à l'orientation même, on reconnaît un édifice romain. Le théâtre grec semble avoir été sur les pentes du même rocher, mais au dessus du monument romain. Il y a là quelques restes de gradins taillés d'où l'on découvre, à l'est, la mer, le sanctuaire de Poseidon et Schoinos.

LE VALLON SACRÉ. — Les inscriptions parlent d'un vallon sacré, ombragé de bois, qu'entourait un péribole ou mur d'enceinte. Dans ce vallon, étaient de

1. Pausanias, II, 1, 6 : σταδίου λίθου λευκοῦ.

2. C. I. G., 1104 : τὴν στοὰν τὴν πρὸς τῷ σταδίῳ σὺν τοῖς κεκαμαρωμένοις οἴκοις καὶ προσκυρήμασιν ὑπὲρ ἀγορανομίας ἀνέθηκεν.

nombreux temples avec des statues et des ornements de toute sorte. C'étaient les temples de Demeter, de Cora, de Dionysos et d'Artemis[1]. Deux vallons sont situés dans le voisinage de l'enceinte de Poseidon; l'un vers l'est, le long de la route de Schoinos; l'autre, à l'ouest, plus loin que le théâtre, vers l'extrémité de l'ancienne ville de l'isthme. Le premier est trop peu considérable pour qu'on ait pu y construire plusieurs temples; de plus, il est en dehors des fortifications de l'isthme et, par conséquent, à la merci de l'ennemi en temps de guerre; enfin, on n'y voit pas trace de monuments anciens. L'autre est, au contraire, protégé par la muraille du Péloponnèse; c'est un immense ravin, aux parois à pic, arrosé tout du long par la seule fontaine de la région, envahi par une luxuriante végétation de figuiers, de pins, de lauriers-roses, la fraîcheur y est délicieuse en plein été, c'est une véritable oasis dans ce désert de l'isthme, et les aspects en sont parfois grandioses. C'est bien le séjour qui convenait aux divinités mystérieuses citées, par l'inscription, comme habitant le vallon sacré, Demeter, Cora, Dyonisos, Artemis. On y rencontre à chaque pas des débris antiques, surtout à l'extrémité la plus reculée de la gorge. Nous y avons vu de nombreuses pierres ornées de moulures, des architraves, les débris d'un réservoir ancien qui arrêtait l'eau près de la source, de nombreux blocs en aggloméré. Enfin l'on aperçoit en haut, à droite et à gauche, des restes de murs, sans doute de ce péribole dont parle l'Inscription.

Monuments divers. — La ville de l'isthme, ville de prêtres et de marchands, s'étendait surtout derrière le théâtre, entre le vallon sacré et l'enceinte de Poseidon. Dans ce vaste terrain rocailleux, on se heurte sans cesse à des soubassements, débris de maisons ou de murs. Là se dressaient encore quelques monuments, le temple d'Hélios qui avait son péribole particulier, les temples d'Eveteria et de Cora, le Ploutoneion, les maisons réservées aux athlètes « qui se rendaient aux jeux isthmiques de toute la terre habitée », enfin les salles où l'on examinait les concurrents. Ces constructions, fort anciennes, furent renversées par un tremblement de terre et restaurées par

1. *C. I. G.*, 1104 : τόν τε περίβολον τῆς ἱερᾶς νάπης καὶ τοὺς ἐν αὐτῇ, ναοὺς Δήμητρος καὶ Κόρης καὶ Διονύσου καὶ Ἀρτέμιδος σὺν τοῖς ἐν αὐτοῖς ἀγάλμασιν καὶ προσκοσμήμασιν καὶ προνάοις.

le grand-prêtre Juventianus, un des colons romains de Corinthe[1]. Il n'est pas possible aujourd'hui de déterminer l'emplacement de ces monuments. Il est à remarquer seulement que ces soubassements sont particulièrement nombreux sur les bords du vallon sacré. En divers points, le roc a été taillé avec soin, de façon à former de larges terrasses. On y distingue des traces de constructions et des moulures. Ces terrasses ont dû porter des temples. On y monte, suivant les préceptes du rituel antique, par une ou trois marches. Le long de ces terrasses passait la voie sacrée, qui menait de l'enceinte de Poseidon à l'Acrocorinthe. Entre le théâtre et la porte occidentale du sanctuaire se voient encore les ruines, en gros blocs réguliers, d'un édicule grec.

Les aqueducs. — Toute la région de l'isthme voisine du sanctuaire ne possède qu'une source. C'est celle qui apparaît à l'ouest de la ville, à l'extrémité du vallon sacré. A cet endroit, on l'avait captée dans l'antiquité. Elle remplissait un bassin, dont on voit encore les ruines au milieu de débris d'architecture. Un ruisseau d'eau limpide en sort, arrose dans toute sa longueur le vallon sacré, circule au milieu des bosquets de figuiers et de lauriers-roses, puis se perd à quelques centaines de mètres avant la tranchée de Néron. Les ingénieurs du nouveau canal viennent de capter ce ruisseau qui fournira de l'eau potable à la Nouvelle Isthmia.

Entre ce vallon sacré et le théâtre, le sol s'abaisse en divers endroits et forme des cavités sans issue naturelle; l'eau de pluie y séjourne, ce sont des nids à fièvres.

De là, deux sortes de travaux entrepris dans l'antiquité : 1° pour capter l'eau potable et remédier à l'insuffisance des citernes; 2° pour ouvrir une issue à l'eau des marais.

Une large bande de terre barrait un petit ravin perpendiculaire aux fortifications de l'isthme. On a creusé là, dans le tuf, un conduit recouvert de larges pierres, que le mur du Péloponnèse traverse en forme d'arcade. A l'autre extré-

1. *C. I. G.*, 1104 : Πούβλιος Λικίνιος Πουβλίου υἱός, Αἰμιλίᾳ, Πρεῖσκος Ἰουουεντιανός, ἀρχιερεὺς διὰ βίου, τὰς καταλύσεις τοῖς ἀπὸ τῆς οἰκουμένης ἐπὶ τὰ Ἴσθμια παραγεινομένοις ἀθληταῖς κατεσκεύασεν..... καὶ τοὺς ἐγκοιμητηρίους οἴκους καὶ τοῦ Ἡλίου τὸν ναὸν καὶ τὸ ἐν αὐτῷ ἄγαλμα καὶ τὸν περίβολον..... καὶ τοὺς ναοὺς τῆς Εὐετηρίας καὶ τῆς Κόρης καὶ τὸ Πλουτώνιον καὶ τὰς ἀναβάσεις καὶ τὰ ἀναλήμματα ὑπὸ σεισμῶν καὶ παλαιότητος διαλελυμένα...

mité du conduit, vers le sud, existent quelques soubassements. Si l'on s'engage dans le petit ravin, on rencontre, deux cents mètres plus haut, une autre barrière naturelle. On y a percé de même un souterrain, fort bien voûté en blocs d'appareil régulier. La hauteur du passage est de 1 m 70; la longueur, de 18 mètres; la largeur à la base, de 1 m 20. A droite et à gauche de l'entrée, des murs soutiennent les terres; le sol est jonché de débris de constructions antiques; ainsi, la pluie d'orage s'écoulait facilement jusque dans la gorge, de l'autre côté du mur du Péloponnèse.

La source qui alimentait le bassin du vallon sacré débouche par un grand canal souterrain, écroulé à la sortie, mais bien conservé à l'intérieur. Nous nous y sommes engagés à la suite d'un pallikare. Le conduit est d'abord de dimensions assez considérables (2 mètres de haut sur 0 m 60 de large). Il est taillé dans le tuf. Plus loin, il se rétrécit et n'a guère plus de 0 m 50 de haut. La longueur approximative est de 100 mètres. On débouche de l'autre côté dans un petit ravin encombré de broussailles, en dehors de la zone des débris antiques.

Enfin, à l'est du vallon sacré, au pied de ces terrasses décrites plus haut et qui devaient porter des temples, on observe çà et là des restes de petits souterrains taillés dans le tuf ou construits. Tous ces aqueducs ou déversoirs paraissent être du temps des Grecs ou des Romains.

Le mur de défense de l'Isthme. — L'isthme était barrée dans l'antiquité par une muraille continue, flanquée de tours, qu'on négligeait parfois pendant la paix, mais qu'on réparait en cas de danger. Les historiens mentionnent ce mur au temps de Xerxès [1], au temps d'Agésilas [2], puis sous les règnes de Valérien [3] et de Justinien [4], enfin, au Moyen-Age, sous le règne de l'empereur Manuel, qui répara la muraille et reconstruisit les tours. L'inscription en l'honneur de Justinien, que nous avons dégagée dans nos fouilles, et qui avait été vue par les historiens byzantins, rappelle ces travaux de Justinien et de Manuel à l'isthme.

1. Hérodote, IX, 8.

2. *Cf.* le récit des campagnes d'Agésilas dans l'isthme (Xénophon, livre IV des *Helléniques*).

3. *Historiens byzantins* de Bekker, *Zosimus*, p. 29 : Πελοποννήσιοι δὲ τὸν Ἰσθμὸν διετείχιζον.

4. Pour les travaux de Justinien et de Manuel, voir *Historiens byzantins*, *Georgius Phrantza*, p. 96 sq., la *Chronicon Paschale*, et notre inscription en l'honneur de Justinien (premier article, *Porte voisine du stade*).

Les ruines de la muraille nous ont paru plus considérables que ne le laissent supposer les indications sommaires de Beulé et de Curtius[1]. Nous l'avons suivie d'un bout à l'autre, sur une longueur d'environ 10 kilomètres. La direction générale est du nord-ouest au sud-est. Le mur suit les mouvements du terrain, dominant toujours les ravins et les tranchées de Néron. Il part de la baie de Corinthe, à mi-chemin entre le canal et la Nouvelle-Corinthe, près d'une chapelle et d'un petit cimetière. On observe çà et là les ruines d'une sorte de bastion. Les tours, dont on voit de très nombreux vestiges, sont éloignées l'une de l'autre d'environ 100 mètres, excepté quand la disposition du terrain forçait d'allonger ou d'abréger la distance. Tantôt l'emplacement de la muraille est marqué simplement par des amas de maçonneries qui dénoncent des réparations hâtives. Tantôt le mur est assez bien conservé, et l'on voit encore plusieurs assises de blocs bien ajustés, carrière inépuisable pour les pallikares de la région. Aux approches du sanctuaire, le ravin est encombré de ces blocs, et il subsiste quelques beaux spécimens d'architecture militaire. Le mur de l'isthme barrait le vallon sacré, traversait sur une arcade le ravin suivant, et protégeait toute la ville. L'enceinte de Poseidon était adossée à ces fortifications. Sur deux des faces, au nord et à l'est, le mur de défense et le péribole du sanctuaire se confondent. Au temps des Romains, on perça dans la muraille la grande porte triomphale[2]. Plus tard, sans doute à l'époque de Valérien, on barra la triple entrée et on la flanqua de deux grosses tours. A l'angle oriental du sanctuaire, les deux murs se séparent, le péribole s'éloigne dans la direction du sud-ouest, le mur de défense, vers l'orient. Les fortifications escaladent la colline, à l'est du stade, et s'étendent sur les hauteurs, parallèlement à la mer, jusqu'à un bastion, situé à mi-chemin de Kekries, l'ancien port de Corinthe. « Quand on va de l'isthme à Cenchreæ, dit Pausanias[3], on rencontre un temple d'Artémis qui renferme un ξόανον archaïque. » Nous avons vu là, dans les bois, à quelques centaines de mètres de la mer, les soubassements d'une assez belle construction hellénique, qui répond assez bien aux indications de Pausanias.

1. Cf. Beulé, *Études sur le Péloponnèse*; Curtius, *Peloponnesos*.

2. Voyez plus haut la description de la grande entrée et le plan.

3. II, 2, 3.

C'est immédiatement à l'est du sanctuaire, en travers du ravin qui descend vers la tranchée de Néron, que le mur est conservé à la plus grande hauteur. Il est, à cet endroit, élevé de 7 mètres, épais de 2^{m} 40. Les deux tours qui commandent le ravin sont éloignées de 50 mètres. On aperçoit dans la construction des débris antiques qui trahissent des réparations tardives. En bas, un linteau, long de 6 mètres, soutenu par des piliers, était destiné, sans doute, à protéger le passage des eaux, en dessous du mur.

Les ingénieurs de Caligula et de Néron. — Périandre[1], Demetrios Poliorcète[2], César[3], Caligula[4], Néron[5], Hérode Atticus[6], songèrent également à percer l'isthme. Caligula avait envoyé à Corinthe un ingénieur. C'est lui, sans doute, qui fit les relevés et les études, car l'importance des travaux accomplis prouve que le tracé n'avait pu être improvisé sur une fantaisie de Néron. Celui-ci inaugura les travaux avec une pelle d'or. Vespasien lui envoya 6,000 prisonniers juifs[7]; mais ceux-ci, d'après les dates, ont dû arriver trop tard. Néron fit travailler des esclaves, des soldats, même des condamnés politiques.

Nous avons exploré en détail les vestiges de l'entreprise de Néron. Voici les faits observés. Le tracé a été fort habilement conçu; c'est en même temps le plus simple et le plus économique; nos ingénieurs modernes, après quelques hésitations, ont adopté le même. Les travaux ont été engagés partout à la fois. Le canal aurait été parallèle aux fortifications de l'isthme. Du côté de Calamaki, la tranchée ancienne, bien conservée encore en 1883, bouleversée depuis par les travaux du canal, s'étendait sur une longueur de 1,500 mètres; du côté de la baie de Corinthe, sur une longueur de 2,500 mètres; elle était d'ailleurs visible tout le long du tracé, mais beaucoup moins profonde dans la partie

1. Diogène Laerce, I, 99.

2. Strabon, I, p. 54.

3. Dion Cassius, XLIV, 5. — Suétone, *César*, 44. — Plutarque, *César*, 58.

4. Suétone, *Caligula*, 21. — Pline, IV, 4, p. 74. — « Miseratque jam ad dimetiendum opus primipilarem » (Suétone).

5. Dion Cassius, LXV, 16. — Suétone, *Néron*, 19. — Pausanias, II, 1, 5. — Pline, IV, 4, 5. — Lucien. *De fossa isthmi*.

6. Philostrate, *Vit. Soph.*, II, 6. — Voyez dans Pausanias, II, 1, 6, sq., la description des magnifiques offrandes consacrées par Hérode Atticus à Poseidon isthmique.

7. Josèphe, *De bello jud.*, III, X, 10 : τῶν δὲ νέων ἐπιλέξας τοὺς ἰσχυροτάτους ἑξακισχιλίους ἔπεμψεν εἰς τὸν Ἰσθμὸν Νέρωνι.

centrale de l'isthme[1]. La largeur du canal antique devait être de 40 mètres environ, tandis que le canal moderne aura seulement 22 mètres. Les déblais étaient rejetés à droite et à gauche; ils forment aujourd'hui des monticules où l'on reconnaît les mêmes couches géologiques qu'au bord de la tranchée, mais naturellement en sens inverse. Vers le milieu du tracé existent encore 28 puits, disposés sur deux lignes et symétriquement; tous sont profonds de 42 mètres, d'où l'on peut conclure que le travail a été partout commencé et partout interrompu en même temps. Signalons encore, dans le voisinage de ces puits, une grande citerne, des soubassements de maisons anciennes, sans doute destinées aux esclaves et aux ouvriers, des tombeaux, enfin des monnaies de Néron. Les ingénieurs modernes évaluent à près d'un million de mètres cubes la masse de terre déplacée. L'empereur histrion, dont se moquent les historiens, avait accompli en quelques mois la dixième partie de cette entreprise gigantesque[2].

(A suivre.) PAUL MONCEAUX.

1. Pausanias parle de ces tranchées, II, 1, 5 : καὶ ὅθεν μὲν διορύσσειν ἤρξαντο, δῆλόν ἐστιν.

2. Nous avons à dessein, dans cette étude de l'entreprise de Néron, laissé de côté la plupart des détails techniques. — Sur cette question, M. Gerster, ingénieur en chef du nouveau canal, avec qui nous avons bien souvent exploré les antiquités de l'isthme, a publié un article fort intéressant (*Bulletin de correspondance hellénique*, 1884).

ENFANT CRIOPHORE

STATUETTE EN BRONZE DU CABINET DES MÉDAILLES

(PLANCHE 25.)

Lorsqu'on se trouve en présence d'une figure de l'art grec primitif représentant un personnage criophore, comme l'Apollon de la collection Koller au Musée de Berlin[1], ou la figurine de Crète appartenant au même musée[2], il est légitime de se demander si le type que l'on considère est un écho plus ou moins lointain de la légende tanagréenne d'Hermès Criophore[3], ou l'image d'un sacrificateur, ou encore celle d'un berger auquel peuvent s'appliquer ces vers charmants de Tibulle[4] :

Non agnamve sinu pigeat, fetumque capellae
Desertum, oblita matre, referre domum.

Plusieurs archéologues, sous l'influence de cette *idole de l'uniformité* qui a fait naître tant d'opinions systématiques et exclusives, ont tour à tour fait valoir, pour expliquer les figures de cette série, une des trois interprétations que nous venons de rappeler. C'est le mérite d'un jeune savant, membre de l'École française d'Athènes, Alphonse Veyries, prématurément enlevé à ses études et à l'affection de ses camarades par une mort cruelle qui l'a frappé au milieu de ses recherches, d'avoir finement retracé, dans un mémoire posthume, l'histoire de la genèse de ce type criophore, qui se perpétua dans l'art grec et l'art gréco-romain avec des significations diverses, pour reparaître encore, profondément modifié par la parabole évangélique, sous les traits

1. Friederichs, *Apollo mit dem Lamm*, 1861 ; Overbeck, *Gesch. der Plastik*, I, p. 187, fig. 53, a.

2. Milchhöfer, *Annali*, 1880, p. 215, tav. d'agg. S.

3. Pausanias, IX, 22, 1 : « On voit à Tanagre deux temples d'Hermès, dont l'un est consacré à Hermès Criophore (*porte-bélier*), l'autre à Hermès Promachos (*qui combat devant*). Voici l'explication que l'on donne du surnom de Criophore. Tanagre étant ravagée par la peste, Hermès détourna le fléau en portant un bélier sur ses épaules tout autour des murs de la ville ; c'est pour rappeler cet événement que Calamis sculpta pour Tanagre un Hermès portant un bélier. Aux fêtes de ce dieu, celui des éphèbes qui a été jugé le plus beau fait le tour des murs de la ville en portant sur ses épaules un agneau. »

4. Tibulle, *Élégies*, I, 1, 31.

du Bon Pasteur dans l'art chrétien[1]. Il a montré que le type primitif du sacrificateur criophore, représenté par quelques monuments phéniciens, chypriotes ou sardes[2], a été de bonne heure adopté par l'art grec, qui en a modifié à la fois, suivant des légendes ou des habitudes locales, la forme et la signification. Peut-être n'a-t-il pas assez insisté sur cette phrase de Pausanias : « Aux fêtes d'Hermès à Tanagre, celui des éphèbes qui a été jugé le plus beau fait le tour des murs de la ville en portant un agneau sur ses épaules. » Il nous semble, d'après cette indication, que le bélier ou l'agneau n'est pas seulement le symbole du sacrifice, celui des forces génératrices qui luttent contre la maladie et la mort, enfin l'enfant chéri du troupeau que le berger prend sur ses épaules quand il est las, mais aussi comme un insigne de la victoire remportée dans un concours de beauté.

Une fois fixés par la tradition, les types de la statuaire antique ne se prêtent plus à une exégèse rigoureuse : on continue à les reproduire puisqu'ils existent, on les modifie de mille manières, on en varie les détails à l'infini, sans songer aux idées complexes qui ont présidé à leur création. Les figures criophores de l'art gréco-romain admettent les interprétations les plus diverses, mais celles-ci ne valent que pour les modèles plus anciens dont elles s'inspirent. Notre planche 25 représente une statuette de bronze, trouvée à Rimat, près de Saïda, qui, après avoir fait partie du cabinet du duc de Luynes, appartient aujourd'hui à la Bibliothèque Nationale[3]. De dimensions peu communes, d'une conservation exceptionnelle, cette figurine n'est exempte ni de lourdeur ni de dureté dans le modelé des surfaces ; les traits du visage, en particulier, manquent absolument de grâce, et l'on ne peut guère attribuer un travail aussi rude qu'au IIe ou au IIIe siècle après notre ère. Il n'existe, de cette époque, qu'un seul bronze analogue, le berger criophore trouvé en 1852

1. Alphonse Veyries, *Les figures criophores dans l'art grec, l'art gréco-romain et l'art chrétien*, Paris, Thorin, 1884. Veyries est mort à Smyrne, le 5 décembre 1882, d'une fièvre contractée à Myrina en Éolide, où il continuait avec succès les fouilles commencées par M. Pottier et par nous dans cette nécropole. Son livre est un mémoire de première année soumis à l'Institut. Il fait pressentir ce que le talent de Veyries et la finesse de son jugement réservaient à la science française, qui ne l'oubliera pas.

2. Veyries a dressé un catalogue méthodique des figures criophores, auquel nous nous contentons de renvoyer le lecteur.

3. Veyries, *Les figures criophores*, p. 50 ; Lajard, *Mémoires de l'Académie des inscriptions*, nouvelle série, XX, 2e partie, pl. IV, 1, p. 27.

à Tarragone, et actuellement au Musée du Louvre[1]. Veyries[2] a rapproché de ces deux statuettes et d'un enfant criophore sculpté sur un autel du Capitole[3] une figurine en terre cuite trouvée dans nos fouilles de Myrina et reproduite dans son mémoire d'après un dessin à la plume très sommaire que j'avais fait au moment de la découverte. Cette figurine est fort intéressante, parce que la tête de l'enfant porte l'amorce d'un appendice qui était certainement un *apex*. Dans la coroplastie de Myrina, comme dans l'art phrygien, l'*apex* caractérise les représentations d'Attis, le berger aimé de Cybèle[4], et Veyries en a conclu que le bronze du Cabinet des Médailles, comme la statuette de Myrina, est l'image d'Attis ou de quelque autre divinité solaire équivalente. Nous ne contestons pas qu'Attis ait été représenté sous les traits et avec les attributs ordinaires des bergers, mais, par les raisons que nous avons exposées plus haut, il nous semble téméraire de reconnaître une personnalité mythologique précise dans une œuvre de genre qui répète un type bien antérieur. Ceux qui voyaient autrefois, à Saïda, la statuette du Cabinet des Médailles, pouvaient, s'ils étaient instruits, reconnaître en elle le divin berger de Phrygie; mais l'artiste qui l'a fondue n'y a peut-être point cherché finesse; il a représenté un jeune berger portant un bélier sur ses épaules, et cette œuvre de genre, variante d'un motif connu, se justifiait et se suffisait par elle-même. Parmi les figurines de Myrina, qui seront sous peu exposées au Musée du Louvre, combien en est-il qui portent l'*apex* et qui ne sont que des réminiscences vagues du type d'Attis! Le problème qui a tant passionné l'archéologie contemporaine — savoir si les femmes voilées de Tanagre sont des Déméters ou simplement des femmes voilées — se pose à chaque instant dans des termes analogues lorsque l'on étudie les produits secondaires de l'art gréco-romain; peut-être convient-il de le résoudre, non pas en faisant l'aveu de notre ignorance, mais en reconnaissant que la plastique ancienne, si elle a souvent incorporé des idées, s'est souvent aussi contentée de modeler des formes. C'est nous qui créons le problème en le posant; rien d'étonnant si nous ne pouvons pas le résoudre.

Salomon REINACH.

1. Longpérier, *Notice des bronzes*, n° 440; Daremberg et Saglio, *Dictionnaire des Antiquités*, article *Aristaeus*.

2. *Les figures criophores*, p. 60.

3. *Museo Capitolino*, IV, p. 77.

4. Théocrite l'appelle βουκόλος, *Idylles*, XX, 40.

CROIX EN PIERRE DES XIe ET XIIe SIÈCLES

DANS LE NORD DE LA FRANCE.

(PLANCHE 26.)

Les croix en pierre fixées sur les pignons des églises étaient d'un usage fréquent au xie et au xiie siècle dans le Nord de la France, mais elles se sont rarement conservées jusqu'à l'époque moderne ; si leur nombre est actuellement fort restreint, c'est que ces dalles minces et ajourées étaient exposées à être promptement détruites par les intempéries. En outre, comme les pignons de la plupart des églises romanes de la région ont été surélevés au xvie ou au xviie siècle afin d'accentuer la pente des toitures, les croix qui formaient leur couronnement primitif ont presque toutes disparu.

La plus ancienne croix de pierre encore intacte dans le Nord de la France est sans contredit celle de la Basse-Œuvre de Beauvais, qui fut très probablement sculptée à la fin du xe siècle[1]. Elle est encastrée au sommet de la façade dans un pignon bâti en petit appareil et les cinq assises dont elle se compose font une faible saillie sur le mur. Ses quatre branches, qui présentent des dimensions identiques, sont échancrées d'une façon régulière. La base, terminée en pointe, repose sur un cordon de billettes et deux petits *oculi* appareillés s'ouvrent au dessus des bras de la croix. Malgré sa grande ancienneté, cette croix est dans un état de conservation très satisfaisant.

La croix de la Basse-Œuvre doit être considérée comme le prototype de celles qui furent placées dès le commencement du xie siècle sur les pignons des

1. Cf. *De l'état de nos connaissances sur l'architecture carlovingienne*, par Alfred Ramé, article inséré dans le *Bulletin du Comité des travaux historiques et scientifiques*, année 1882, p. 190. M. Woillez, dans *l'Archéologie des monuments religieux de l'ancien Beauvaisis*, 2e partie, progression romane, p. 13, est d'avis que la façade de la Basse-Œuvre a été reconstruite au xie siècle. Cette opinion nous paraît difficile à soutenir, car le style de la façade est identique à celui des autres parties de l'édifice.

églises de Tillé[1] et de Bresles[2]. La croix de Tillé est garnie d'échancrures et flanquée de deux *oculi* comme celle de Beauvais; celle de Bresles offre au contraire une légère différence avec le modèle fourni par la Basse-Œuvre. En effet, la pointe qui en forme la base n'est pas placée au niveau des assises du pignon; elle fait saillie sur le mur en petit appareil et les petits *oculi* sont creusés dans une seule pierre carrée au lieu d'être appareillés.

La croix de Montmille[3], qui appartient également au XIe siècle, rappelle par sa forme générale et ses découpures régulières celle de la Basse-Œuvre, mais elle paraît dériver d'un autre type puisque le Christ en croix s'y trouve appliqué. Cette figure sculptée en faible relief est un spécimen très rare dans le Nord de la France d'une représentation de la seconde personne divine au début de la période romane. Le Christ est nimbé et son corps et ceint d'une courte tunique; ses pieds sont nus, suivant les traditions iconographiques du Moyen-Age. Sa tête s'incline à peine sur ses épaules et tous ses membres manquent de mouvement[4]. Les bras sont attachés au corps avec beaucoup de raideur et les lignes de la face sont maladroitement indiquées. Des niches triangulaires peu profondes formées de pierres plates et accompagnées de modillons saillants sont établies au niveau de la base et des bras de la croix. Si cette sculpture offre un grand intérêt archéologique, elle n'a certainement aucune valeur artistique, car elle est exécutée d'une façon très grossière.

On peut également attribuer au XIe siècle, dans la même région, la croix qui orne le pignon de l'église de Sarron[5]. Elle se détache en faible relief sur une pierre monolithe de forme rectangulaire, et ses branches, dépourvues de toute ornementation, s'évasent en s'éloignant du centre; c'est un modèle d'une très grande simplicité.

Le caractère commun de toutes ces croix, c'est qu'elles sont encastrées au

1. Dép. de l'Oise, arr. de Beauvais, caut. de Nivillers.

2. Dép. de l'Oise, arr. de Beauvais, caut. de Nivillers.

3. Dép. de l'Oise, arr. et caut. de Beauvais, commune de Fouquenies.

4. On peut comparer cette croix, au point de vue de l'attitude du corps du Christ, à un crucifix du XIIe siècle conservé dans l'église de Lillers (Pas-de-Calais). Caumont en a donné un dessin dans son *Abécédaire d'archéologie*, architecture religieuse, 5e édition, p. 255.

5. Dép. de l'Oise, arr. de Clermont, caut. de Liancourt.

milieu des pignons. Il est certain que les constructeurs du XIe siècle fixèrent au sommet des façades des croix en pierre qui faisaient une saillie sur l'arête du comble et l'on en trouverait encore plus d'un spécimen dans l'Auvergne et le Nivernais. Viollet-le-Duc attribue à cette époque la croix de l'église d'Ehreuil[1] (Allier) dont il a donné le dessin dans son *Dictionnaire d'architecture*[2] et la croix ajourée de l'église de Rivières (Maine-et-Loire) est aussi ancienne que celle d'Ebreuil. Mais, dans l'Ile de France, comme les pignons du XIe siècle se sont bien rarement conservés intacts à leur partie supérieure, nous ne pouvons citer qu'une seule croix de ce genre qui soit antérieure au XIIe siècle. Découverte dans des fouilles exécutées en 1845 pour la restauration de la collégiale de Mantes[3], elle est actuellement déposée, avec beaucoup d'autres débris de sculptures, dans les tribunes de l'église. C'est un disque plein garni sur chaque face de quatre demi-cercles entrelacés dont le relief est à peine sensible[4]. La grossièreté de la taille de cette croix et le caractère archaïque de son style permettent de supposer qu'elle couronnait le pignon de l'église brûlée par Guillaume le Conquérant en 1087, pendant le pillage de la ville de Mantes.

Les croix incrustées au centre des pignons disparurent complètement dès le début du XIIe siècle; elles furent remplacées par des disques ajourés qui se détachaient sur le ciel au dessus du faîtage. Parmi les modèles de ce genre reproduits sur la planche ci-jointe, il convient de signaler particulièrement les croix de Nointel[5] et d'Ambleny[6]. Découpées à jour dans une dalle de pierre, elles affectent la forme d'une roue à huit rayons reliée à la pointe du pignon par deux tiges qui se recourbent pour donner à la base une plus grande stabilité. Ces disques dérivent évidemment d'un type tout différent de celui dont

1. L'église d'Ehreuil renferme une seconde croix de la même époque incrustée au milieu du pignon qui surmonte le croisillon méridional du transept. Celle dont parle Viollet-le-Duc se compose de quatre branches taillées en forme de triangles. On peut voir sur la façade de l'église de Courcy (Calvados) une croix du même genre qui a été reproduite dans le *Bulletin monumental*, t. XVII, année 1851, p. 530. Citons encore, parmi les croix analogues, celle de Grisy (Calvados), dont le dessin se trouve dans l'*Abécédaire* de M. de Caumont, architecture religieuse, p. 332; mais ces deux derniers spécimens ne remontent qu'au XIIe siècle.

2. T. IV, p. 420.

3. Cf. *Chronique de Mantes*, par MM. Durand et Grave, p. 112.

4. Cette dalle a 0m 36 de largeur et 0m 15 d'épaisseur.

5. Dép. de l'Oise, arr. de Clermont, cant. de Liancourt.

6. Dép. de l'Aisne, arr. de Soissons, cant. de Vic-sur-Aisne.

l'architecte de la Basse-Œuvre s'était inspiré. On doit les considérer comme une imitation du chrisma sculpté sur les sarcophages chrétiens. Le monogramme du Christ était primitivement formé de la simple combinaison du X et du P, mais, à partir du cinquième siècle, on dessina très fréquemment, en Italie et surtout en Gaule, des chrismas entourés d'une couronne de laurier ou de deux cercles concentriques. Les sarcophages gallo-romains de la crypte de Saint-Seurin et du musée de Bordeaux en offrent plusieurs spécimens[1]. On retrouve encore le chrisma au milieu d'un anneau sur des tombeaux de la même époque conservés à Vienne[2] (Isère), à Autun et à Puyols[3] (Gironde). Les sarcophages chrétiens dits de Saint-Drausin et de Saint-Woué, qui étaient autrefois placés dans l'église abbatiale de Notre-Dame de Soissons, présentaient des signes analogues[4]. A l'époque mérovingienne, le monogramme du Christ fut toujours entouré d'un cercle, mais le dessin des lettres devint peu correct et le P fut simplement indiqué par une barre verticale dépourvue de boucle, comme on peut le voir sur les stèles découvertes à Bourges[5] et à Trèves[6]. C'est du chrisma ainsi modifié que s'inspirèrent certainement les sculpteurs du XIIe siècle pour donner une forme caractéristique aux croix qui couronnaient les pignons des édifices religieux, car la croix de l'église d'Ambleny offre la même disposition que le dessin gravé sur la stèle de Trèves.

Les croix de Ciry[7] et de Cerseuil[8] offrent beaucoup d'analogie avec celles de Nointel et d'Ambleny. Elles sont formées de deux anneaux concentriques reliés entre eux par huit rayons. A Ciry, les branches sont dirigées obliquement par rapport à l'axe du pignon, comme à Nointel, et la circonférence du grand cercle est garnie de quatre pointes régulièrement espacées. Le dessin de cette

1. Cf. les dessins contenus dans le *Bulletin monumental*, t. XXIX, p. 70, et dans l'*Abécédaire* de Caumont, architecture religieuse, 5e éd., p. 50.

2. Cf. *Inscriptions antiques et du Moyen-Age de Vienne en Dauphiné*, par Auguste et Adrien Allmer. Atlas, pl. 45 bis 7. fig. 321 et 326.

3. Cf. les gravures de l'*Abécédaire* de Caumont, architecture religieuse, p. 53 et 55.

4. Cf. les dessins de ces tombeaux dans l'ouvrage de Fleury, *Antiquités et monuments du département de l'Aisne*, t. II, p. 95, fig. 209 et 210.

5. Cf. De Caumont, *Abécédaire d'archéologie*: architecture religieuse, 4e édition, p. 54. Le dessin de cette stèle n'a pas été reproduit dans la 5e édition de l'*Abécédaire*.

6. Cf. la figure contenue dans l'*Abécédaire* de Caumont, architecture religieuse, p. 56.

7. Dép. de l'Aisne, arr. de Soissons, cant. de Braine.

8. Dép. de l'Aisne, arr. de Soissons, cant. de Braine.

croix est identique à celui qu'on obtiendrait en découpant la figure gravée sur la stèle mérovingienne de Bourges dont nous avons déjà parlé. A Cerseuil, les rayons sont disposés comme dans l'antéfixe d'Ambleny, mais les quatre bras de la croix, au lieu de partir du centre, ne prennent naissance qu'entre le le premier et le second cercle; chacun d'eux se termine par une petite saillie taillée en queue d'aronde.

Les églises de Nointel et d'Ambleny, qui nous ont déjà fourni deux croix de pierre, en renferment encore deux autres d'un caractère tout différent[1]. La croix de Nointel est plus ancienne que celle d'Ambleny et doit être attribuée à la première moitié du xiie siècle. Ses quatre branches, réunies par une circonférence, s'épanouissent en forme de volutes à leurs extrémités. La croix d'Ambleny est encadrée par quatre segments de cercle disposés en sens contraire et garnis de ces petits trous carrés si fréquents dans l'ornementation des églises du Soissonnais; c'est un modèle qui ne manque pas d'une certaine élégance. Parmi les croix en pierre du xiie siècle encore intactes dans la même région, il convient de citer également celle qui couronne le gâble massif du portail de l'église Saint-Vaast de Longmont[2]. C'est une dalle de pierre flanquée de quatre branches très peu saillantes, car les angles qui les séparent ne sont pas complètement découpés et chacun d'eux est garni de deux petites volutes[3].

On peut de même comparer entre elles les quatre croix qui surmontent les églises de Lhuys[4], de Cuiry-House[5], de Vauxrézis[6] et de Bruyères[7]. Elles sont

1. Les deux antéfixes de Nointel couronnent l'extrémité des pignons de la nef; ceux d'Ambleny sont placés au sommet des croisillons du transept et ne remontent qu'à la seconde moitié du xiie siècle.

2. Dép. de l'Oise, arr. de Senlis, cant. de Pont-Sainte-Maxence.

3. Viollet-le-Duc, dans son *Dictionnaire d'architecture*, t. VII, p. 399, a figuré une croix sur le gâble massif du portail de l'église de Villers-Saint-Paul (Oise), mais cet ornement est une invention de l'artiste. On n'en découvre aucune trace aujourd'hui, et il n'existait pas davantage en 1849, car M. Woillez l'aurait certainement reproduit dans ses relevés très complets de l'église de Villers-Saint-Paul. Cf. *Archéologie des monuments religieux de l'ancien Beauvaisis*, Villers-Saint-Paul, pl. I, fig. 6, et pl. II, fig. 5. La même observation s'applique à la croix que Viollet-le-Duc a dessinée pour couronner le pignon de l'église Saint-Etienne de Beauvais. *Dictionnaire d'architecture*, t. VII, p. 434.

4. Dép. de l'Aisne, arr. de Soissons, cant. de Braine.

5. Dép. de l'Aisne, arr. de Soissons, cant. d'Oulchy-le-Château.

6. Dép. de l'Aisne, arr. et cant. de Soissons.

7. Dép. de l'Aisne, arr. et cant. de Laon.

toutes formées d'un disque découpé à jour par des demi-cercles qui s'entre-croisent. Le dessin obtenu par cette combinaison était en usage dès une époque très ancienne. On retrouve en effet des signes de ce genre sur beaucoup de sarcophages des VIe, VIIe et VIIIe siècles. Les tombes mérovingiennes découvertes dans le cimetière de Saint-Marcel de Paris et conservées au musée Carnavalet en présentent de nombreux spécimens gravés en creux sur la pierre. Le couvercle d'un tombeau de la même époque, trouvé à Trucy (Aisne), est également orné de cette figure géométrique[1]. Caumont a reproduit, dans son *Abécédaire*[2], des rosaces analogues sculptées sur un sarcophage mérovingien et sur des dalles provenant de l'église Saint-Pierre de Vienne. Le manuscrit n° 68 de la bibliothèque de Laon, qui remonte au IXe siècle, offre entre les deux branches d'un M majuscule des cercles entrelacés de la même manière[3]. Les constructeurs des églises que nous venons de citer se bornèrent donc à reproduire au XIIe siècle un signe traditionnel en dessinant des antéfixes pour couronner les pignons. Les formes dont ils continuèrent à faire usage leur furent inspirées par le souvenir des entrelacs si fréquemment employés par les artistes mérovingiens et carlovingiens.

Les croix de Lhuys et de Cuiry-House sont composées d'éléments identiques, mais tandis qu'à Lhuys[4] les intervalles qui se trouvent entre les cercles sont ajourés, à Cuiry-House, la dalle de pierre est pleine et le dessin est sculpté en relief sur le disque. Il convient de rapprocher de ce dernier type la croix découverte sous le dallage de l'église Notre-Dame de Melun; elle appartient, comme les précédentes, à la seconde moitié du XIIe siècle[5] et M. de Lasteyrie a bien voulu nous signaler une croix du même genre qui couronne la grande église de Conques en Rouergue.

Les pignons des églises de Vauxrézis et de Bruyères sont amortis par

1. Ce couvercle, incrusté dans le soubassement de l'église, a été dessiné par Fleury dans les *Antiquités et monuments du département de l'Aisne*, t. II, p. 225, fig. 300.

2. Architecture religieuse, 5e édition, p. 27 et 28.

3. Cf. *Les manuscrits à miniatures de la bibliothèque de Laon*, par Édouard Fleury, p. 46, pl. X.

4. L'église de Lhuys possède un second antéfixe semblable à celui dont nous avons donné le dessin; ces deux disques ajourés sont placés sur les pignons qui soutiennent le toit en bâtière du clocher.

5. Cette croix a été dessinée dans le *Dictionnaire d'architecture* de Viollet-le-Duc, t. IV, p. 422.

des disques ajourés dont le dessin est plus compliqué que celui de la croix de Lhuys. A Vauxrézis, les quatre demi-circonférences qui s'entrelacent au centre de l'anneau sont traversées par des segments de cercle dont le rayon est assez petit et l'extrémité de ces différentes courbes s'arrondit en forme de volute. On remarque à Bruyères une combinaison semblable, mais comme les demi-cercles qui prennent naissance sur les lignes diagonales sont décrits avec un rayon plus grand qu'à Vauxrézis, ils forment en se réunissant une croix à branches égales garnie d'un bouquet de feuillages à chaque extrémité. Ce dernier spécimen remonte au milieu du XIIe siècle et il est facile de se rendre compte du système de tracé employé pour en découper la forme. Après avoir décrit sur une dalle de pierre ronde deux cercles concentriques assez rapprochés, le sculpteur a mené les deux diamètres perpendiculaires et les deux diamètres diagonaux afin d'obtenir sur la plus grande circonférence huit points également distants les uns des autres. Prenant ensuite ces différents points comme centres, il a tracé autour de chacun d'eux un demi-cercle dans l'intérieur du disque. L'intersection de ces lignes formait un entrelac très régulier, et il suffisait d'ajourer les triangles curvilignes intermédiaires pour que le dessin se détachât sur le ciel avec la plus grande netteté. La croix de Bruyères mérite d'être considérée comme une œuvre très originale qui ne manque pas de valeur artistique.

Les antéfixes que nous venons de décrire se conserveront peut-être encore intacts pendant de longues années, car ils couronnent des églises rurales très isolées dont les pignons n'ont subi jusqu'ici aucun remaniement grâce à leur excellente construction. Mais comme toutes ces croix, sauf celles de la Basse-Œuvre et de Montmille, n'avaient pas encore été signalées, nous avons pensé qu'il était intéressant de les réunir sur une seule planche et de rechercher l'origine de leurs formes, tout en faisant ressortir leurs caractères communs.

Eugène LEFÈVRE-PONTALIS.

EXPLICATION DU BAS-RELIEF DE SOUILLAC

LA LÉGENDE DE THÉOPHILE

(Planche 27.)

Souillac (*Sancta Maria de Solliaco*) est une abbaye bénédictine située à l'extrémité septentrionale du Quercy, sur les confins du Périgord et du Limousin. Elle possédait plus de quatre-vingts prieurés ou paroisses. Ces grandes possessions territoriales expliquent l'ampleur de ses bâtiments. Son histoire n'est d'ailleurs guère connue, tant ses archives étaient déjà misérables au xvii[e] et au xviii[e] siècle. L'importance de son église atteste la prospérité de l'établissement au xii[e] siècle, mais aucun document ne se réfère à sa construction; il n'y a nul espoir d'en retrouver désormais, et il faut se résigner à apprécier le monument à l'aide des seules ressources de l'observation archéologique.

Dès le xvii[e] siècle, D. Estiennot, saisissant les affinités des principales églises à coupoles de l'Aquitaine, faisait remarquer que l'église de Souillac était construite dans le goût de celles d'Angoulême, de Périgueux, de Cahors et de Solignac. On ne saurait mieux dire, car, par son plan et le système de ses voûtes, elle paraît dériver directement de celle de Solignac, bâtie dans la seconde moitié du xii[e] siècle, achevée au xiii[e] et consacrée, d'après la chronique d'Itier, le 9 mai 1211 [1]. Mais elle s'en distingue en ce que les arcs intérieurs, même ceux d'une faible portée et de pure décoration, sont tous brisés; elle présente même extérieurement un certain nombre d'arcs brisés en dehors de toute nécessité de construction, ce qui devint le caractère de certains édifices de la région, bâtis à leur tour à son imitation. A de pareils traits, on reconnaît la seconde moitié du xii[e] siècle, dans une région aussi attardée que l'Aquitaine.

1. La prétendue consécration de 1143, alléguée par M. F. de Verneilh, ne repose sur aucun document sérieux.

Souillac doit un certain renom, indépendamment de la singularité de ses voûtes en coupoles, à une grande composition, placée comme une sorte de tympan du bas de la nef, et qui est une des œuvres notables de la sculpture romane dans l'Aquitaine. Tout y est étrange : l'emplacement d'abord, car ces sortes de décorations se voient en général à l'extérieur, non de l'intérieur des édifices; mais à Souillac, il fallait déroger à la pratique habituelle pour établir un frontispice sculpté, la façade occidentale étant masquée par une grosse tour carrée, massive et ténébreuse comme un donjon militaire. Le sujet représenté est plus extraordinaire encore; au rez-de-chaussée, deux grandes figures flanquent la porte à droite et à gauche; elles sont encadrées par les pilastres de l'arcature simulée, formés d'un enchevêtrement inextricable d'hommes, d'oiseaux et d'animaux de toute sorte; au premier étage, dans le tympan de l'arcade, la composition principale représente, outre deux saints qui limitent la scène, une histoire qui met le diable aux prises avec un clerc. La lithographie (pl. XXVII) peut seule faire saisir ce qu'il y a d'imprévu dans l'ensemble et les détails. Viollet-le-Duc[1] a déclaré que cela « tient à la fois du génie nord-hindou et des arts byzantins »; il y reconnait de surcroît un élément scandinave. Voilà bien des ingrédients en fermentation dans un crâne d'artiste au XIIe siècle. Mais cette formule doctorale des influences multiples qui auraient inspiré le sculpteur n'explique en rien le sujet, demeuré une énigme.

M. Félix de Verneilh[2] estimait que le bas-relief représente le jugement dernier, « conçu d'une manière inusitée; » en quoi il a été naturellement suivi par M. Jules de Verneilh[3]. Mais là où manquait un Christ pour juger, des élus à récompenser et des damnés à précipiter dans la géhenne, la conception serait vraiment par trop insolite pour être reconnaissable.

Aussi cette explication n'a-t-elle pas fait fortune; celle qui est actuellement accréditée à Souillac rattache le bas-relief mystérieux à l'histoire de la construction de l'église entravée par les obstacles qu'aurait suscités l'esprit infernal, et menée à fin, grâce à l'énergie et à l'habileté du pieux fondateur et à l'assis-

1. *Dict. raisonné de l'architecture*, au mot *Sculpture*, t. VIII, p. 197.

2. *Architecture byzantine*, p. 263.

3. *Congrès archéologique*, XXXII, 1866, p. 372.

tance de la milice céleste figurée par un groupe d'anges au haut du tableau [1]. Resterait à justifier de cette prétendue tradition locale, que j'ai trouvée, en effet, à Souillac, qui figure, dès 1834, dans le voyage de Taylor en Languedoc, mais qui a tout l'air d'une explication rétrospective, imaginée d'après le bas-relief. Or, la plus ingénieuse explication, en matière d'iconographie religieuse, manque de base solide quand elle n'a pas l'appui d'un texte contemporain.

Viollet-le-Duc avait mieux dit, dans un passage où il faisait trêve à la recherche épineuse des influences sous lesquelles travaillait le sculpteur; il y voyait un sujet légendaire dans lequel un abbé et le démon se trouvaient traiter de certaines affaires, qui finissent au détriment du tentateur.

C'est simplement une des plus anciennes représentations connues de la légende de Théophile, familière à nos ancêtres, mais assez oubliée aujourd'hui pour qu'il soit à propos d'en rappeler les principaux épisodes.

Au plus fort des querelles théologiques sur la maternité et la virginité de Marie, parut en Orient, sous le nom d'Eutychien, clerc d'Adama, un écrit de polémique religieuse, dont la profession de foi orthodoxe est à la fois le nœud et la conclusion. C'est tout un petit drame en trois chapitres, on pourrait dire en trois actes.

Théophile, prêtre d'Adama en Cilicie, molesté par son évêque, qui lui avait donné un successeur dans ses fonctions de vicaire général (*vicedominus*), vend son âme au diable par l'intermédiaire d'un juif, qui lui promet à ce prix un retour de fortune. Un acte en bonne forme, contenant la clause *abnego Christum et ejus genitricem*, est signé et scellé au sabbat.

Quelques jours après, au grand triomphe du juif, Théophile est rétabli dans ses fonctions; le remords le saisit, et, la crainte aussi le poussant, il songe à recourir à l'intercession de cette même Vierge Marie qu'il vient de renier. Il se voue donc pendant quarante jours au jeûne et à la prière devant une église où la Vierge est particulièrement honorée. Ce laps de temps écoulé, la Vierge lui apparaît pendant son sommeil et lui adresse les plus vifs reproches. Le coupable réplique par l'exemple des apostats fameux qui l'ont précédé, et, ce qui vaut mieux, par des protestations de repentir; il implore

1. *Congrès archéologique*, XLIV, 1878, p. 542.

son pardon. La Vierge met comme condition de son concours une profession de foi orthodoxe. Théophile la fait incontinent dans les termes les plus exprès. La vision s'évanouit et le chapitre II est terminé.

Le chapitre III nous initie aux effets de l'intervention de la Vierge. Théophile réconcilié, a pénétré dans le temple où il est resté trois jours étendu sur le pavé sans prendre de nourriture. Une nouvelle apparition lui apprend qu'il a obtenu son pardon. Théophile répond avec le sens pratique d'un homme d'affaires: Je voudrais bien rentrer en possession de ma signature. Après trois nouveaux jours passés en prières et en larmes, il cède à la fatigue. Pendant son sommeil, la Vierge vient lui remettre l'engagement sacrilège, objet de ses plus vives préoccupations. A son réveil, Théophile le trouve sur sa poitrine. Sa joie n'a plus de bornes. Le lendemain, qui était un dimanche, il se rend à la cathédrale, raconte tout à l'évêque et lui remet l'écrit fatal en demandant qu'il en soit fait lecture publique. On comprend l'émoi des fidèles à une communication si inattendue. L'évêque en prend texte pour faire un beau sermon approprié à la circonstance, et la cédule est brûlée séance tenante aux applaudissements de la foule. A la fin de l'office, on vit tout à coup la figure de Théophile briller d'un éclat extraordinaire; il se rendit à l'église de la Vierge Marie, y reprit la place où il avait obtenu miséricorde, y rendit le dernier soupir et y reçut la sépulture. Son tombeau devint le but d'un grand concours de visiteurs, et Théophile, le pénitent, prit place dans le martyrologe à la date du 4 février.

Cette légende, comme tant d'autres d'origine byzantine, serait restée confinée en Orient si, à la fin du VIIIe siècle, le Lombard Paul, diacre d'Aquilée, n'en avait donné une traduction latine que les Bollandistes ont publiée d'après trois manuscrits d'Anchin, de Liesses et de Saint-Ghislain. Au IXe siècle, Usuard n'a pas encore donné place à Théophile dans son martyrologe. On ne peut faire état pour la propagation de la légende en France, au Xe siècle, du poème de Hroswitha, écrit en Saxe dans le monastère de Gandersheim; elle avait cependant, dès lors, cours chez nous, car, au début du XIe siècle, elle servait au fameux Fulbert de Chartres pour montrer par un exemple connu combien était grande la puissance de la Vierge sur les esprits infernaux. Son sermon IV,

De Nativitate beatissimæ Mariæ Virginis, n'est, à vrai dire, qu'un abrégé du récit du diacre Paul, avec une précision de détails qui dispense de recourir au texte original[1]. Pierre Damien, à la fin du même siècle, lui donne également place dans son sermon sur la Nativité. La Bibliothèque Nationale possède une vie de saint Théophile[2] exécutée à la même époque pour l'abbaye de Montiéramey.

Au XIIe siècle, la vogue augmente. Saint Bernard, dans son sermon sur le texte de l'Apocalypse « *signum magnum* », et Honoré d'Autun, dans son sermon sur l'Assomption, se réfèrent au récit du diacre Paul. Le fait venait d'entrer dans le domaine de l'histoire, grâce à Sigebert de Gembloux, qui lui donne place dans sa chronique et lui assigne la date de 537. Cet article est un des plus développés de son œuvre. En même temps, la poésie le popularisait, et un auteur, que les Bollandistes croient être Marbode, évêque de Rennes, mettait en vers la prose de Paul Diacre. Cette version métrique a été publiée en appendice au texte du VIIIe siècle[3].

La légende de Théophile était donc très répandue en France au moment où s'élevait l'église de Souillac. Les orateurs les plus en renom la rattachaient, on le voit, à la fête de la Nativité de la Vierge Marie, et l'on comprend qu'un artiste ait été amené à lui donner une place d'honneur dans un édifice consacré à la Vierge.

Le sculpteur a extrait de la légende et figuré ces quatre épisodes, qui résument la chute, la pénitence et le pardon. Théophile donne sa signature au diable; le diable vient réclamer l'exécution de l'engagement. Théophile implore la Vierge devant son église. Un ange lui rapporte la cédule, et le diable est berné, ce qui ne manquait jamais de réjouir nos bons aïeux, qui en avaient une peur si épouvantable.

Deux statues de saints portés sur des dragons, qui flanquent le bas-relief à droite et à gauche, paraissent des hors-d'œuvre et ne se rattachent pas au sujet principal. Le personnage de droite est certainement saint Pierre, reconnaissable à ses clefs; celui de gauche, qui tient une crosse et un livre, qui a jusqu'ici été appelé saint Paul, pourrait bien être saint Benoît, ou, malgré l'absence de mitre épiscopale, saint Martin, demeuré patron de l'église paroissiale de

1. *Patr. latina*, t. CXLI, p. 323.
2. Ms. lat., 5572, fol. 46.
3. *Acta SS.*, Febr. I, 487.

Souillac. La dévotion locale ne fournit aucun autre indice pour déterminer le personnage.

Les pilastres si étrangement sculptés de l'arcature du rez-de-chaussée semblent inspirés par la fantaisie pure. Celui de gauche, qui n'a jamais été terminé, est purement décoratif, et devait représenter des animaux superposés par couples entrecroisés, comme au trumeau de Moissac; sur celui de droite, où M. F. de Verneilh a vu la chute des damnés, on reconnaît, au milieu d'un fouillis inextricable de formes animales et humaines, le sacrifice d'Abraham, le meurtre d'Abel et la lutte de Jacob et de l'ange. Tout cela pourrait avoir avec le sujet principal quelque point de contact qui nous échappe aujourd'hui, Pierre Chrysologue ayant trouvé le moyen de rapprocher d'une façon fort inattendue, dans son sermon CXLVII *de incarnationis sacramento*, le fratricide de Caïn, la prospérité d'Abraham, la lutte de Jacob, les terreurs d'Élie, les perplexités de saint Pierre et, de surcroît, quelques autres sujets.

Plus certain est le caractère des deux grandes figures de la porte d'entrée, qui attirent dès l'abord l'attention par leur rapport direct avec la Vierge Marie; elles nous ramènent à la pensée qui a déterminé le choix de la légende de Théophile. Ce sont, en effet, les représentations du prophète Isaïe et du juste Joseph. Le doute ici n'est pas possible, le sculpteur ayant eu soin de graver sur la pierre, à la hauteur des têtes, les noms de YSAIAS, IOSEP.

Dès l'époque carlovingienne, le verset d'Isaïe : *Ecce virgo concipiet in utero et pariet filium*, etc., servait de texte aux sermons sur la Nativité de la Vierge. Fulbert le rappelle à son tour dans le sermon où il parle de Théophile, et c'est certainement ce texte qui se lisait à l'origine sur le cartel que le prophète tient déroulé. Le personnage est d'ailleurs de tout point semblable à l'Isaïe de Moissac et à celui de Beaulieu, qui en est la répétition. Quant à Joseph, grand, mince, coiffé de son bonnet de juif, il a été plus rarement signalé jusqu'ici dans l'iconographie occidentale; aussi avait-il été appelé Jérémie par Taylor dans son *Voyage en Languedoc*, et par M. de Verneilh dans son *Architecture byzantine*. Il devra être recherché désormais dans les sculptures romanes. Sa qualité d'époux mystique, constitué gardien de la virginité de Marie, l'appelait à figurer en regard d'Isaïe, prophète de la maternité. Nous ne sommes plus habitués aux exercices exégétiques de cet ordre, mais dès le milieu du ve siècle, Pierre Chrysologue, évêque de Ravenne, en

faisait le texte de son sermon CXLV *De generatione Christi et de Joseph Mariam dimittere volente*[1]. Le texte d'Isaïe sur la maternité d'une vierge s'y trouve rapproché des préoccupations de Joseph à l'annonce de cette maternité, et des paroles de l'ange, qui eurent pour effet de dissiper ces inquiétudes. Ce sont probablement celles qui devaient figurer à l'origine sur le livre tenu par Joseph : *Noli timere accipere Mariam conjugem tuam quod enim natus est de spiritu sancto.*[2] » —

Ainsi interprétée, la grande composition de Souillac forme un ensemble où tout se tient, et, après en avoir déterminé le sens, il convient de lui assigner sa place dans l'histoire de la sculpture française. Ce n'est pas une œuvre isolée ; au point de vue technique, elle se rattache à un groupe de bas-reliefs dont les derniers spécimens actuellement existants se remarquent à Moissac, à Beaulieu et à Conques, édifices de la même région ; de nombreuses photographies seraient nécessaires pour suivre dans ses détails cette étude, qui se fera quelque jour. Les traits généraux apparaissent dès à présent avec une netteté suffisante pour donner dans l'ordre des dates la première place à Moissac, la seconde à Beaulieu et la troisième à Souillac. Moissac, sous l'empire d'une influence facile à déterminer, a conservé une plus profonde empreinte de l'art du Bas-Empire que ses dérivés : le sculpteur de Souillac lui a emprunté les figures du rez-de-chaussée et ses entrecroisements fantastiques d'animaux. Il s'est principalement inspiré à Beaulieu de la scène de la tentation, qui lui a fourni un modèle du diable et un modèle de temple, dont l'imitation paraît certaine dans la légende de Théophile, sans parler de la reproduction de menus détails d'ornementation puisés plus probablement à Beaulieu qu'à Moissac. Nous ignorerons sans doute toujours le nom de cet artiste, qui était un simple imagier, car si sa verve de décorateur est endiablée, son mérite d'architecte est des plus contestables. Il peut être considéré comme un esprit créateur, car si, pour l'exécution du tympan de Moissac, il avait eu des précurseurs à Autun et à Vézelai, il avait déjà pris des allures plus indépendantes à Beaulieu, où la conception de son jugement dernier est une sorte de transaction entre la vision apocalyptique de l'époque romane et la façon dont le XIII[e] siècle comprit le même sujet. L'Isaïe offre un type commun aux trois édifices. Quant à la légende de Théophile, si on peut reconnaître où ont été puisés les détails, on

1. *Patr. latina*, LII, p. 588.

2. Math., I, 20.

ne voit guère aujourd'hui où serait le modèle de l'ensemble, et c'était probablement la première fois qu'elle était traitée dans de pareilles proportions. Le bas-relief de Souillac a donc une place marquée dans l'histoire de la sculpture française.

Cependant le succès de la vie de Théophile continuait de croître. Elle avait pris place dans les nombreuses collections de miracles de la Vierge que vit éclore le XIIe siècle et dans l'encyclopédie de Vincent de Beauvais[1]. Elle reçut enfin la dernière consécration de la popularité en passant dans la langue vulgaire et même au théâtre, dans la mesure que le temps comportait. Au commencement du XIIIe siècle, Gauthier de Coinci (1177-1236), prieur de Saint-Médard de Soissons, la traduisit en vers français, et le trouvère Rutebeuf en tira, de 1250 à 1280, le sujet d'un petit drame à quatre personnages, Théophile, Salatin, la Vierge et Satan.

Quand le mystère de Rutebeuf eut été représenté maintes fois à Paris, les chanoines de Notre-Dame, voulant décorer le cloître de la cathédrale, firent exécuter, en sept médaillons sculptés dans le soubassement des chapelles qui venaient d'être rebâties, diverses scènes à la gloire de la Vierge Marie, sa mort, ses funérailles, son Assomption, son couronnement au ciel. Ils y donnèrent place à la légende de Théophile, représentée par ses trois épisodes principaux, la remise de la cédule au diable, la pénitence de Théophile et la restitution de l'obligation par la Vierge elle-même. Ces médaillons doivent être comptés parmi les bons morceaux de la sculpture française au commencement du XIVe siècle. Ils paraissent bien petits à côté de la grande composition de Souillac, mais ils rachètent leur exiguïté par la délicatesse et l'élégance de la sculpture. Celui qui représente la légende de Théophile, quoiqu'il ne soit pas le meilleur de la série, met en évidence le progrès réalisé par la sculpture française pendant le XIIIe siècle, et peut servir de contrôle à l'explication proposée pour le bas-relief de Souillac. L'identité du sujet étant certaine, il montre bien que l'histoire littéraire est la seule source légitime pour l'interprétation de l'iconographie du Moyen-Age.

ALFRED RAMÉ.

1. *Spec. hist.*, 69-70.

SARCOPHAGE ROMAIN

TROUVÉ A ANTIOCHE

(PLANCHES 28 ET 29).

Un érudit voyageur, M. le capitaine G. Marmier, qui, déjà à plusieurs reprises, a bien voulu communiquer à la *Gazette archéologique* les résultats archéologiques de ses recherches en Italie et en Orient[1], nous a envoyé les photographies d'un beau sarcophage romain trouvé à Antioche de Syrie, dont les quatre faces sont reproduites sur nos planches 28 et 29. « Je retrouve, nous écrit M. le capitaine Marmier, dans mes notes de voyage de juin 1882, la mention suivante : Ce sarcophage, en marbre, a été trouvé, il y a un ou deux ans, dans un terrain affouillé par l'Oronte, sur la rive droite du fleuve, vis-à-vis l'extrémité Est de la ligne des remparts d'Antioche; le couvercle était imbriqué. »

Le lion dévorant le taureau qu'on voit reproduit en deux tableaux symétriques, de chaque côté d'un autel chargé de fruits, sur la face principale du sarcophage est un des sujets favoris de l'art oriental. Les plus anciennes représentations qu'on en connaisse sont sur des cylindres assyriens en pierre dure, où ce groupe figure comme signe du zodiaque, pour remplacer le lion simple[2]. Le lion dévorant le taureau est ainsi un des mythes les plus anciens des religions orientales; c'est aussi un de ceux que les artistes de tous les temps se sont complus à reproduire, et il a persisté sur les monuments de toute espèce jusqu'à la décadence de la domination romaine en Orient. « Un des groupes que l'art oriental a le plus souvent reproduits, dit M. Perrot, c'est celui qui se compose du lion et de la victime, taureau, cerf ou

1. Voyez *Gazette archéologique*, 1883.

2. V. notamment Lajard, *Culte de Mithra*, pl. XXVI, n° 1; XXVII, n° 2; XXXIII, n° 5; LIII, n° 6. Cullimore, *Oriental cylinders*, n° 94. Lenormant, *Les origines de l'histoire*, t. I, p. 237.

bélier, sur laquelle il se précipite. On attachait une idée à cette lutte, ou plutôt à cette victoire du lion, idée que nous pouvons peut-être deviner, mais qu'aucun texte ancien ne nous a clairement expliquée. Quoi qu'il en soit, c'était certainement un symbole, et, comme tel, il fut répété par la plastique, pendant des siècles, des rivages de la Méditerranée jusqu'aux dernières limites de la Perse[1]. »

Les Phéniciens, il est vrai, ont transporté ce mythe oriental dans tous les pays de leur domination; mais il est plus particulier à la Syrie, à la Cilicie, à l'île de Cypre où il a été souvent interprété avec des modifications essentielles. C'est ainsi que parfois le lion dévore non plus un bœuf, mais un griffon, un cerf, un bélier, ou même un sanglier. La numismatique et la glyptique sont les deux branches des sciences archéologiques qui se sont plus particulièrement emparées du mythe oriental qui nous occupe. On peut en voir de magnifiques exemples sur les monnaies frappées à Tarse par le satrape Mazaios, sur celles d'Azbaal, roi de Gebal, et sur celles des rois de Citium. Mais il convient que nous attirions plus particulièrement l'attention sur une monnaie de Gordien le Pieux frappée à Tarse; le type du revers de cette pièce est exactement semblable à l'un des groupes du tombeau d'Antioche.

Un des petits côtés du sarcophage représente un athlète entièrement nu et debout; il tient une palme et il est couronné. C'est peut-être le portrait du défunt. L'on ne s'étonnera pas qu'un sarcophage aussi riche ait été construit en l'honneur d'un personnage qui avait concouru à la lutte ou à la course dans les jeux publics. Qu'on se rappelle l'importance de ces jeux dans toutes les villes grecques, les allusions constantes faites à ces magnifiques cérémonies sur les monnaies, dans les inscriptions, et chez les auteurs, les monuments et les riches épitaphes qu'on érigeait en l'honneur des vainqueurs : à l'époque romaine, ces grandes fêtes populaires n'avaient rien perdu de leur ancien éclat, en Asie Mineure et en Syrie.

Nous avons pensé que les deux faces du sarcophage d'Antioche que nous venons de décrire étaient à signaler particulièrement, à cause de l'intérêt des sculptures qui, par le sujet, sortent de la banalité ordinaire. On sait que,

1. Perrot et Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, t. III, p. 652.

généralement, les sarcophages romains sont ornés de bas-reliefs empruntés à la mythologie ; ce sont des combats d'amazones et de centaures, la chasse du sanglier de Calydon, la mort d'Achille ou d'Hippolyte, etc. ; rarement il s'y rencontre des scènes de la vie privée, et, le plus souvent, ce sont même simplement des Amours portant des guirlandes, des masques de théâtre, des têtes de Méduse, des sphinx, des griffons, des couronnes, etc.

Il n'y a rien à dire des deux autres faces du sarcophage; elles rentrent dans la catégorie vulgaire que nous venons de signaler en dernier lieu, et nous n'avons qu'à en faire remarquer l'élégance et le goût. C'était l'usage, pour les sarcophages soignés, de placer des bucranes, des têtes de bélier, de lion ou de cerf, aux angles de ces monuments, en les entourant de bandelettes et de guirlandes de fleurs, de même qu'on en sculptait autour des autels.

On remarquera que, sur le sarcophage romain d'Antioche, les détails anatomiques des animaux sont exagérés, comme si les artistes de ces pays avaient conservé dans leurs procédés quelque chose de la manière des anciens sculpteurs assyriens, perpétuant ainsi non seulement le type mythologique, mais encore les procédés artistiques. Cet art sec et réaliste, qui est loin d'avoir la souplesse que les artistes grecs du temps des Séleucides avaient su encore conserver, ne manque pourtant pas d'une certaine finesse d'exécution ; c'est le style correct du second siècle de notre ère.

Ernest BABELON.

JACQUES MOREL

SCULPTEUR BOURGUIGNON DU XVe SIÈCLE [1]

(PLANCHE 20.)

I.

Parmi les ouvrages justement remarqués de la sculpture bourguignonne exposés en ce moment au Musée des moulages du Trocadéro, il n'en est pas de plus dignes d'attention que les figures couchées de Charles de Bourbon et d'Agnès de Bourgogne, dont les originaux, après avoir survécu à la mutilation du tombeau de ces princes, sont conservés actuellement dans l'église abbatiale de Souvigny. Par une fortune bien rare pour les monuments de l'art français exécutés pendant les périodes du Moyen-Age et de la Renaissance, ces chefs-d'œuvre ne sont pas anonymes. Nous avons un nom à honorer à côté des pierres que nous admirons.

C'était, parmi les souverains et les grands seigneurs du xve siècle, un usage à peu près général que de faire élever de son vivant, dans un sanctuaire privilégié, le tombeau monumental où l'on désirait reposer après sa mort. Chaque prince ne s'en remettait qu'à lui-même du soin de se recommander, par les splendeurs de sa sépulture, au souvenir de la postérité. L'orgueil des dynasties régnantes n'épargnait rien pour faire de ces constructions des œuvres d'art incomparables. Le moins sentimental de nos rois de France,

1. « Notre statuaire moderne a son berceau à Dijon. Les tombeaux des ducs de Bourgogne sont des productions de l'art flamand modifié et ennobli par le génie particulier de l'artiste et par le goût français. Michel Colomb et l'école de Tours sont venus chercher leurs inspirations dans les monuments de Dijon qui ouvrirent, dès la première moitié du xve siècle, avec une ampleur et une indépendance surprenante, l'ère de la Renaissance. » (Léon de Laborde, *Les ducs de Bourgogne*, t. I, pl. LXXV.)

Louis XI, vers la fin de son règne, se conformait encore à cette tradition quand il ordonnait minutieusement la disposition de son mausolée[1].

C'est qu'en effet, fort heureusement pour l'art, qui sut profiter de la circonstance, ces pieuses dispositions s'étaient compliquées de préoccupations d'un ordre tout politique. Les comptes conservés dans les archives nous révèlent les sacrifices énormes que les cours les plus endettées faisaient alors pour la construction des sépultures. Le tombeau, dans bien des cas, était le principal monument du règne, celui dont l'exécution marchait concurremment avec tous les autres, et même de préférence à eux[2]. On s'adressait toujours à un artiste de grande réputation ou dont on avait distingué et éprouvé le talent. On accumulait d'avance des matériaux de choix[3] et, malgré les idées pénibles que ces soins devaient amener dans l'esprit des princes constructeurs, ceux-ci ne cessaient de hâter l'exécution de leur mausolée[4].

Hors de Paris, où les églises, les monastères, et particulièrement celui des Célestins, s'emplissaient de tombes royales ou seigneuriales, le duc de Bourgogne, Philippe le Hardi, continuant des traditions de famille[5], avait, dès la fin du XIV[e] siècle, donné l'exemple à la province. Après avoir fondé et embelli de splendides monuments la chartreuse de Dijon, il avait désigné, dans ce monastère, la place de son tombeau, et ne cessa, dans les dernières années de sa vie, à partir de 1385, de réunir les matériaux exceptionnels qu'il voulait y faire employer[6]. Le plus grand sculpteur de son époque, Claux

1. *Mémoires de Philippe de Commynes*, édition de M[lle] Dupont, tome III, p. 343; *Archives de l'art français*, t. I, p. 96, et t. III, p. 305; Lenoir, *Musée des monuments français*, t. IV, p. 125; *Magasin pittoresque*, année 1845, p. 363-364.

2. Voyez Lecoy de la Marche, *Extraits des comptes et mémoriaux du roi René*. Paris, 1873, p. 56.

3. Dom Plancher, *Histoire de Bourgogne*, t. III, p. 203. On trouvera une description complète de ce monument dans les *Mémoires de la Commission des antiquités du département de la Côte-d'Or*, 1847, tome II, p. 258 et suivantes.

4. Lecoy de la Marche, *Extraits des comptes et mémoriaux du roi René*, n[os] 157 à 184, 318, etc.

5. « Louis de Male, » dit Alexandre Pinchart dans un mémoire intitulé *Jacques de Gérines, batteur de cuivre du XV[e] siècle et ses œuvres*, Bruxelles, 1866, in-8°, p. 9 et 10, « avait fait travailler de son vivant un riche mausolée sous lequel il voulait que son corps fût déposé et qu'il destinait à orner la chapelle de sainte Catherine, construite par ses ordres en hors d'œuvre contre l'église collégiale de Notre-Dame de Courtray et dont l'inauguration eut lieu en 1375. » La sculpture fut confiée à André Beaunevеu.

6. Pierre d'albâtre tirée de Dinant en 1385; autre pierre achetée à Paris en 1394, payée 400 écus; marbre noir porté de Virey-sous-Bar-sur-Seine aux Chartreux de Dijon, au mois de juillet 1402.

Sluter, avait été chargé par les maîtres de la Chambre des comptes de construire le monument avec l'aide de son neveu[1], au prix de 3,612 livres. L'artiste ne put vivre assez longtemps pour achever lui-même son ouvrage. Le prince mourut également avant d'avoir accompli son dessein. Ses successeurs ne purent même pas le réaliser immédiatement. Mais, dès la fin du xiv[e] siècle, l'effort et les apprêts considérables du duc de Bourgogne; au début du xv[e] siècle, la splendeur des monuments funéraires que Jean sans Peur et surtout Philippe le Bon érigèrent dans la chartreuse de Champmol, firent une grande impression sur l'esprit des provinces de l'est, du centre et du midi de la France. Le type d'une école d'art avait été créé.

Dès le xiii[e] siècle, les artistes chargés d'élever en France les tombeaux des princes, des hauts barons ou des dignitaires ecclésiastiques avaient imaginé de décorer ces monuments de scènes sculptées reproduisant ou rappelant leurs funérailles. Pour ne citer que quelques exemples, je ferai remarquer que des petits moines étaient représentés sur la plaque de bronze émaillé qui recouvrait, dans l'abbaye de Royaumont, la tombe de Jean, fils de saint Louis, monument conservé aujourd'hui dans l'église de Saint-Denis. Le tombeau d'un autre fils de Louis IX, du nom de Louis, était orné de bas-reliefs retraçant le convoi du jeune prince. Sans compter, dans le cortège funèbre, les évêques, les religieux et les officiants, on y voyait le cercueil du fils du roi porté par les barons de France et par le roi d'Angleterre, vassal de la couronne. Ce morceau de sculpture décore actuellement un des pignons de la chapelle funéraire d'Héloïse et d'Abailard, au cimetière du Père-Lachaise. Viollet-le-Duc, dans son *Dictionnaire d'architecture*[2], reproduit d'après Gaignières le tombeau d'un évêque de Poitiers placé autrefois à Fontevrault et datant du xiii[e] siècle. Autour de l'évêque, couché sur un lit drapé, sont représentés tous les religieux qui ont assisté aux funérailles. Les abbés tiennent leurs crosses, les autres témoins portent des croix et des cierges.

Cette tradition de notre art dans la décoration des monuments funéraires

1. Contrat en date de 1404, ratifié par le duc Jean le 14 juillet de la même année. Dom Plancher, *Hist. de Bourgogne*, t. III, p. 203.

2. V° *Tombeau*, t. IX, p. 37, fig. 10.

n'avait pas disparu au XIV[e] siècle, comme nous le prouve la description de la splendide sépulture qu'Humbert, dauphin de Viennois, avait reçue dans l'église des Jacobins de Paris[1]. Ce fut là le thème décoratif qu'il était réservé à la sculpture bourguignonne de développer d'une manière remarquable et de porter à son plus haut point d'épanouissement. Le faste extraordinaire déployé par la cour de Bourgogne dans les cérémonies publiques et notamment dans les pompes funèbres, son luxe qui étonnait alors l'Europe, contribuèrent à l'adoption de ce mode d'ornementation des tombeaux. A partir de la fin du XIV[e] siècle, on ne sculpta plus guère en Bourgogne de figure gisante sur un lit funèbre de marbre noir sans la faire accompagner d'un cortège de personnages en deuil.

Quand Guillaume de Vienne, évêque d'Autun, puis de Beauvais, et archevêque de Rouen, mourut le 18 février 1406, un monument s'éleva, s'il n'avait déjà été préparé sur sa tombe dans l'abbaye de Saint-Seine. Une gravure de l'*Histoire de Bourgogne*[2], de dom Plancher, nous fait voir que ce mausolée annonçait dans certaines dispositions, s'il ne copiait pas déjà celui du duc Philippe de Bourgogne. De petits personnages qui ont l'air de *pleureurs* sont disposés tout autour du sarcophage. Il est à remarquer en même temps qu'une partie de la composition de ce mausolée vient concurremment d'une autre source. Le type des célèbres tombeaux avignonnais des papes Jean XXII et Innocent VI, tout comme celui de Clément VI à la Chaise-Dieu, avait fait école dans la seconde moitié du XIV[e] siècle, et le monument de Guillaume de Vienne, aussi bien que le suivant, ne fut pas vraisemblablement étranger à son influence.

L'église de Notre-Dame-des-Doms, à Avignon, possédait autrefois le tombeau du cardinal Faydit d'Aigrefeuille, mort le 2 octobre 1391. Un dessin provenant des papiers de Montfaucon, conservé au département des manuscrits de la Bibliothèque Nationale, nous a transmis l'image de ce tombeau.

1. Piganiol, *Description de la ville de Paris*, édition de 1759, t. V, p. 443 et suiv. — Millin, *Antiquités nationales*, t. IV, pl. IV. — Emeric David, *Histoire de la sculpture française*, p. 86.

2. D. Plancher, *Histoire de Bourgogne*, t. II, p. 383.

La face du sarcophage y est décorée de *plourants* placés sous des arcades, sorte de dais qu'on appelait des tabernacles[1].

Vers 1436, le tombeau de Philippe le Hardi sert de modèle quand il s'agit d'orner à Gand, dans l'église de Saint-Bavon, la sépulture de Michelle de France[2].

Il est facile de voir que Philippe le Bon, en 1444, dans la composition du tombeau de son père, Jean sans Peur, s'inspira uniquement de celui de Philippe le Hardi. Mais voulût-on nier ce fait d'une indiscutable évidence, un texte formel est là pour prouver que le second ne fut que la copie amplifiée et enrichie du premier[3].

1. Ms. lat. 11907. — Dessin et vue du tombeau du cardinal Faidit d'Aigrefeuille, qui se trouve dans l'église métropolitaine d'Avignon et dans la chapelle où est celui du pape Benoît XIII. Inscription placée au dessus du tombeau : *Faiditus de Agrifolio, gallus, episcopus avenionensis a Clemente VII in sua obedientia.... Obiit Avenione 6 nonas octobris 1391, ibidemque sepultus.* On lit ensuite, dans un mémoire justificatif annexé au dessin : « Premièrement l'on trouve à Notre-Dame-de-Dom le tombeau du cardinal Faydit d'Aigrefeuille dans une chapelle à droite du mètre (*sic*) autel.... La face dudit tombeau est ornée de six figure (*sic*) de saints, au dessus duquel l'on voit représentée en marbre la figure dudit cardinal abillé (*sic*) en évêque. » Malgré l'assertion contenue dans ce texte, le dessin prouve que les personnages fixés sur la face du tombeau n'étaient pas des saints, mais des *plourants*.

2. On lit dans les comptes des ducs de Bourgogne, publiés par Léon de Laborde, année 1442-1443 : « A plusieurs personnes, marchans ou ouvriers cy-après denommez la somme de quarante-cinq livres dix deniers de gros, monnaie de Flandres.... que ledit receveur leur a paié, baillé et délivré tant pour la perfection de certaine tombe qui pieça avoit esté encommencié à faire pour mettre et asseoir en l'église et monastère de Saint-Bavon lez la ville de Gand, par dessus la sépulture de feue très noble mémoire madame Michiele de France que Dieu pardoint..... Assavoir : à Tydeman Maes, tailleur de pierres, demourant à Bruges, les quarante livres gros, dicte monnoie, pour son salaire d'avoir partaillé parfait et assis en ladicte église de Saint-Bavon ladicte tombe qui par ledit receveur et Jehan Peutin avoit esté trouvée en la maison dudict Tideman en l'état que s'ensuit..... : Item y avoit quatre plourans parfaiz, et il en devoit avoir vint, et ainsi en restoit à parfaire seze d'iceulx plourans qui sont atour de ladicte tombe. Item y faloyent encores vingt tabernacles qui sont assiz dessus lesdiz plourans et deux angles chacun embraçant et présentant ledict image. » (*Les ducs de Bourgogne*, t. I, p. 385-386). En 1436 « Gilles le Backere, tailleur d'images d'albâtre, demeurant à Bruges », travaillait déjà au tombeau de Michelle de France. Le tombeau de Michelle de France n'existe plus. Une figurine en bronze représentant cette princesse est conservée au Musée d'Amsterdam. Elle est gravée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, octobre 1883, p. 321.

3. « Marché fait par Jean de la Vuerta, dit d'Aroca, du pays d'Arragon, tailleur d'images, demourant à Dijon avec M. le Duc, en la présence de Messieurs les gens de ses comptes à Dijon, Messire Mathé de Bracié, son aumônier, Jean de Visen, receveur général et Philippe Machefoing, varlet de chambre et garde des joyaulx dudit duc et maire de la ville de Dijon, pour la sculpture de Mgr le duc Jean et Madame de Bavière, sa femme, moyennant le prix et somme de 4,000 livres qui

Philippe le Bon est, d'ailleurs, resté justement célèbre par sa piété pour la mémoire des membres de sa famille. Ses devoirs envers ses père et mère, Jean sans Peur et Marguerite de Bavière, envers sa première femme, Michelle de France, à peine remplis par la commande de leurs mausolées, il songea concurremment à construire dans l'église de Saint-Pierre de Lille le tombeau de Louis de Male, comte de Flandres, son bisaïeul, et, dans l'église des Carmes de Bruxelles, celui de Jeanne, duchesse de Brabant et de Limbourg, sa grand'-tante. Un nouveau deuil survenu le 14 novembre 1432, la mort de sa sœur Anne, femme de Jean de Lancastre, duc de Bedfort, régent de France, lui fournit la triste occasion de rendre Paris témoin de son faste funéraire. Le tombeau d'Anne de Bedfort, commencé en 1442, terminé vers 1450, s'éleva dans l'église des Célestins, près du grand autel, du côté de l'évangile. Il était l'œuvre de « Guillaume de Veluton, tailleur d'ymages, demeurant à Paris », mais il était conforme au type familier à l'école de Bourgogne. D'après l'auteur des *Curiositez de Paris, etc.*, cité par Alexandre Pinchard[1], la statue[2] conservée aujourd'hui au Musée du Louvre sous le n° 82 du Catalogue était « accompagnée de plusieurs figures de moines qui pleurent. »

Lorsque Charles VII fit ériger à Bourges, dans la Sainte-Chapelle de cette ville, le tombeau que le duc Jean de Berry n'avait eu que le temps de se préparer, on ne crut pas pouvoir mieux faire que de reprendre le programme du tombeau de Philippe le Hardi. La statue du duc Jean est conservée dans la cathédrale de Bourges. C'est une œuvre de sculpture bourguignonne. Une des-

seront payées en 4 ans, de marbre noir et six pierres d'alebastre blanc, des perrières de Salins. Laquelle sépulture seroit de telle longueur et hauteur et d'aussi bonnes pierres et matières qu'étoit celle du duc Philippe, ayeul dudit duc, et seront mises sur lesdites sépultures les images et représentations des personnes dudit duc Jean et de ladite duchesse sa femme, selon le portrait qui lui seroit baillé. Plus à la teste d'une chacune desdites deux images, y auroit deux anges qui tiendront, scavoir, ceux qui seront au dessus de la teste dudict duc un heaume, et les autres deux qui seront à la teste de ladite duchesse, un écu armoyé de ses armes. Plus feroit autour de ladite sépulture des images tant *pleurens* que angelots, sur lesquels angelots il feroit des tabernacles, ce qui n'étoit en la sépulture dudit duc, etc. (Compte de Jean de Visen, terminé le 31 décembre 1411). » — *Mémoires pour servir à l'Histoire de France et de Bourgogne*, 1729, t. II, p. 226.

1. *Nouvelles archives de l'art français*, 2e série, t. I, p. 191.

2. Sur cette statue, voyez le marquis Léon de la Laborde, *Les ducs de Bourgogne*, t. II, p. vii et 215 et Alexandre Pinchart, *Jacques de Gerines, batteur de cuivre du* XV*e siècle et ses œuvres*.

cription du mausolée, à l'époque où il était intact, nous a été laissée par l'abbé Romelot. Nous savons donc qu'il offrait la plus grande ressemblance avec ceux du Musée de Dijon. Le duc est représenté couché, les mains croisées sur la poitrine, la tête posée sur deux coussins; à ses pieds, un ours muselé et enchaîné. Le sarcophage qui portait cette statue était décoré de dix-huit statuettes de pleureurs. Dix de ces figurines sont exposées au Musée de Bourges et ont fait partie, en 1867, au Champ de Mars, des monuments réunis pour l'*Histoire du travail*; quatre autres sont possédées par M. le marquis de Vogué[1]. Le moulage les a fait connaître de tout le monde et elles rappellent par leur tournure générale les statuettes dijonnaises avec lesquelles il est facile de les comparer.

Dans la chapelle du château de Pagny, la statue funéraire de Jean de Vienne surnommé *à la longue barbe*, mort en 1435, se fait remarquer par le style bourguignon de son exécution. Très évidemment antérieure à la niche richement ornée dans laquelle elle est actuellement insérée, elle a été tirée de cette belle pierre jaunissante, commune dans le pays, et traitée avec la fierté et l'énergie coutumière au ciseau dijonnais[2].

Plus tard, vers 1459, René d'Anjou, ayant perdu le statuaire qu'il avait choisi pour exécuter à Angers son mausolée dans la cathédrale de cette ville, recommanda à ses agents de chercher à embaucher les ouvriers flamands, c'est-à-dire bourguignons, qui venaient de terminer le tombeau de Jean de Berry[3].

Quand Philippe Pot fit élever pour lui, dans l'abbaye de Cîteaux, le grandiose monument conservé actuellement à Dijon, à l'Hôtel de Vesvrottes, il s'adressa à des artistes bourguignons, car l'œuvre démontre surabondamment quelle fut la nationalité de ses auteurs. De plus, ces artistes ne firent que développer d'une façon splendide le thème habituel de leur école. Dans leur pittoresque composition, les pleureurs, ordinairement accolés aux flancs du sarcophage, ont quitté leur place traditionnelle pour prendre une part plus intime à la céré-

1. Hazé, *Notices pittoresques sur les antiquités et les monuments du Berry*, Bourges et Paris, 1834, in-4°, p. 49, 50, 51. La statue du duc est reproduite par une planche ainsi que huit figures de pleureurs. — *Catalogue de l'histoire du travail*, Paris, 1867, n° 1730. Cf. également *La Cathédrale de Bourges*, par A. de Girardot et Hip. Durand, Moulins, 1849, in-8°.

2. Un moulage de la statue de Jean de Vienne se trouve au musée de Versailles n° 1273 du catalogue. Cf. *Mémoires de la Commission des antiquités du département de la Côte-d'Or*, 1841, t. I., p. 351.

3. Lecoy de la Marche, *Extraits des comptes et mémoriaux du roi René*, p. 56 et 57, n° 170.

monie des funérailles qu'ils sont chargés de rappeler. Le sarcophage a disparu dans cette interprétation du vieux programme, et les *pleureurs* sont représentés portant directement l'effigie du mort sur leurs épaules[1].

A la fin du xv[e] siècle, le succès qu'avaient rencontré les sépultures monumentales des ducs de Bourgogne n'était pas encore épuisé. C'est au vieux type bourguignon modifié par des complications italiennes ou par des réminiscences du style avignonnais du xiv[e] siècle, que fut emprunté en partie le tombeau élevé à Aix, par Louis XI, au dernier comte de Provence mort en 1481[2].

Au début du siècle suivant, les tombeaux de Dijon s'imposaient encore à l'imitation dans l'est de la France. Marguerite d'Autriche et les artistes qu'elle chargea de construire le mausolée de l'église de Brou ne manquent pas de se référer aux monuments de la chartreuse de Champmol comme à un modèle excellent dont il convient de se rapprocher. Les nombreux pourparlers qui précédèrent l'exécution définitive du tombeau de Philibert le Beau sont pleins d'allusions aux sépultures des ducs de Bourgogne[3]. Les statues de marbre blanc couchées sur une dalle de marbre noir étaient restées à la mode. Les Célestins de Paris, avec leur tombeau d'Anne de Bedfort; Bourges, avec la

1. Le tombeau de Philippe Pot a été décrit dans l'*Histoire de l'Académie des Inscriptions*, Paris, 1736, t. IX, p. 207 à 209, tel qu'il était dans l'abbaye de Citeaux. On y lit : « Dans la chapelle de Saint-Jean-Baptiste se voit un magnifique tombeau qui est celui de Philippe Pot, représenté de pied en cap et vêtu d'une cotte d'armes, couché sur une tombe élevée d'environ six pieds et soutenue par huit *deuils* ou pleureux, portant chacun au bras un écusson de ses alliances. Le premier écusson représente les armes pleines de la maison de Pot qui sont d'or à la face d'azur. Le second écusson des mêmes armes est écartelé de celles de la maison de Courtjambe, alliance de celle de Pot. Dans les autres, on remarque les alliances de Vergy, de Blaisy, de Montagu Sombernon du Blé, de Nagu, de Vaccunes et de Vaudrey. » Cf. également Dom Martène et Dom Durand, *Voyage littéraire*, t. I, p. 206.

2. Millin, dans son *Voyage dans les départements du midi de la France*, t. II, p. 295, a fait graver et a ainsi décrit ce monument : « Le devant (pl. XLV, n° 1) est orné de pyramides placées les unes sur les autres; aux deux côtés sont les armes du prince entourées du cordon de l'ordre de Saint-Michel..... Des pleureurs et des pleureuses sont sur le devant de la tombe, dans des niches, avec des baldaquins ornés de pendentifs. Charles III est armé, cuirassé, et sa cotte d'armes est chargée de divers blasons, deux anges sont à sa tête et ses pieds posent sur un lion. »

3. Charvet, *Jehan Perréal, Clement Trie et Edouard Grand*, passim, et notamment p. 60 : Lettre de Perréal à Louis Barangier... « Car comme dittes es lettre que m'avés escriptes que passerés à Dijon et que yrés en la chambre des comptes pour savoir où fut prinse l'alabastre des feux ducz, et combien elles ont cousté, certes je loue bien cela et ferai bien se en prenés la peyne, que je croy ferés pour en respondre au net à Madame et mieulx informer ceulx qui sont autour d'elle. »

sépulture du duc Jean de Berry, ne furent pas seuls à en posséder un spécimen en dehors de Dijon. Perréal et Michel Colomb, après avoir porté ce procédé de décoration jusqu'à Nantes[1], en préparèrent à Bourg-en-Bresse une dernière et remarquable application[2].

On voit, par ce qui précède, combien fut grande, pendant tout le xv[e] siècle, la mode des tombeaux bourguignons. L'école sortie de la Chartreuse de Dijon se propagea dans plusieurs provinces; et il faudra avoir égard à ce courant quand on voudra complètement expliquer pourquoi l'art français proprement dit a été influencé aussi profondément par l'art flamand ou bourguignon depuis Charles VI jusqu'à Louis XII.

Dans un milieu tout pénétré d'admiration pour l'art de la Bourgogne, au centre de la France, en l'année 1448, un des plus puissants seigneurs, se conformant aux idées de son temps, résolut de se faire construire, de son vivant, un tombeau dans l'abbaye où il devait reposer après sa mort. C'était Charles, duc de Bourbon. N'eût-il pas été inspiré par le goût de l'époque, sollicité par les exemples qu'il avait sous les yeux, — car le Bourbonnais était tributaire de l'art de la Bourgogne et l'abbaye de Souvigny, le Saint-Denis de la maison de Bourbon, renfermait déjà le tombeau de Louis II et d'Anne d'Auvergne[3] dû à un sculpteur flamand ou bourguignon, — ce prince était destiné par ses rapports de famille avec la cour de Bourgogne à choisir un modèle dans l'école d'art de ce pays. Il avait, en effet, épousé la fille puînée de Jean sans Peur et de Marguerite de Bavière, Agnès de Bourgogne, et, depuis le 17 septembre 1425, jour où il s'était marié à Moulins, il devait entendre parler par sa femme des merveilles de la chartreuse de Dijon. Le gendre devait naturellement songer à égaler le faste de son beau-père. Le tombeau de Philippe le Hardi, terminé vers 1412; celui de Jean sans Peur, terminé ou bien près de l'être en 1448, copiés tous deux à Gand, à Bourges, préoccupant jusqu'aux princes angevins,

1. Charvet, *Jehan Perréal, Clément Trie et Edouard Grand*, p. 66 et 67.

2. Charvet, *Jehan Perréal*, etc., p. 64.

3. Sur ce tombeau, voyez Baluze, *Histoire généalogique de la maison d'Auvergne*, p. 205. Le texte est accompagné d'une gravure. Cf. également Montfaucon, *Monuments de la Monarchie française*, t. III, p. 196. La planche xxxııı reproduit le duc Louis II. Les statues de Louis II et d'Anne d'Auvergne sont moulées et classées au musée de Versailles, nos 1266 et 1267 du catalogue de Soulié.

devinrent nécessairement l'idéal qu'il voulut réaliser. L'artiste appelé à seconder ses vues, quelle que fût sa nationalité, — nous avons vu ci-dessus que le sculpteur du tombeau de Jean sans Peur était un Espagnol, — devait donc appartenir, par sa doctrine, à l'école de Bourgogne. Et, en effet, les faits ne démentent pas cette conclusion logique tirée des circonstances dans lesquelles le monument fut ordonné; l'œuvre qui survit proclame au plus haut point l'influence à laquelle elle est due. Charles de Bourbon choisit un artiste né à Montpellier ou y demeurant, qui s'appelait Jacques Morel, et il arrêta avec lui, jusque dans les moindres détails, en visant le tombeau de Jean sans Peur, la disposition de la sépulture. Le contrat est conservé; il a été déjà publié par les *Archives de l'art français*[1]. Nous croyons utile de le reproduire en le rapprochant des gravures, qu'il commente mieux que nous ne le saurions faire :

A tous ceulx qui ces présentes lettres verront, Durand Baudereul, bourgeois de Saint-Pierre-le-Moustier et garde du scel du roy, notre sire, en la prévôté dudit lieu, salut; savoir faisons que, par devant Jehan Donet, clerc juré et notaire du roy, notre dit seigneur, et dudit scel et le nôtre, auquel quant ad ce nous avons commis notre povoir, furent présens en leurs personnes très hault et puissant prince, Monseigneur Charles, duc de Bourbonnois et d'Auvergne, d'une part, et maistre Jacques Morel, tailleur d'ymages, demorant à Montpellier, d'autre part; lesdites parties et chacune d'icelles, de leur bonne volenté, ont congnu et confessé avoir fait, passé et accordé ce qui s'ensuit : C'est assavoir que ledit maistre Jaques Morel a promis et sera tenu de faire à mondit seigneur le duc, en la ville de Souvigni, dedans l'église du monastère dudit lieu, devant l'autier de Mgr saint Meril ou en tel autre lieu et place en ladicte église qu'il plaira à mondit seigneur le duc, une sépulture pour mondit seigneur et pour madame la duchesse, en la manière qui s'ensuit : C'est assavoir que ladicte sépulture sera toute carrée, de dix piez de long et de six piez de large, et de la haulteur de la sépulture de feu Monseigneur le duc de Bourgogne estant à Dijon. Et sera la tumbe de dessus la dicte sépulture, où les personnages de mesdis seigneur et dame gerront, de mabre noir de quatre piesses, et l'embassement de la dicte sépulture dessoubs sera semblablement de mabre noir de quatre piesses; les espondes et cotières de la dicte sépulture seront de pierre tendre. Item, dessus la dicte tumbe de mabre noir, aura deux ymages d'albâtre blanc de Salins, représentens les personnages de mesdis seigneur et dame, de la grandeur qu'il s'apartiendra; l'un desdiz ymages représentent mondit seigneur, et l'autre ymage représentent madicte dame. Lesquelx deux ymages ledit maistre Jaques fera de telle façon qu'il plaira à mondit seigneur le duc. Et soubs la teste

1. T. IV, p. 311 à 320.

de chacun ymage aura ung aurilier de mesme ledit ymage; et à la teste de l'ymage de mondit seigneur aura deux anges d'albâtre, tenans ung bassinet d'albâtre; derrière la dite teste et aux piez dudit ymage aura ung lion d'albâtre. Et derrière la teste de l'ymage de madicte dame aura deux autres anges d'albâtre qui tiendront ung escu aux armes de madicte dame; et aux piez dudit ymage, deux petits chiennès d'albâtre ou ce que bon semblera à madicte dame. Item, tout à l'entour de ladicte sépulture, aura vint tabernacles d'albatre, ancors plus que moins, que grands que petis, assis sur pilliers, ainsi qu'il appartiendra, pour les dix tabernacles. Et sur chacun pillier aura un angelot d'albatre, chacun angelot tenant un escusson d'albatre aux armes de mondit seigneur et de madicte dame. Et dedens ledix tabernacles aura quarente et quatre personnages d'albâtre, ou plus ou moins, plorans et portant dueil. Item, dessus ladicte sépulture aura une croix de cuivre, dorée d'or, qui couvrera les quatre jointes de la tumbe de mabre noir de dessus ladicte sépulture. Et seront les esles de tous les anges et angelots, estans en ladicte sépulture, de cuivre doré; et les lettres du tiltre qui sera à l'entour de la dicte tumbe seront aussi de cuivre. Laquelle sépulture, par la manière que dit est, ledit maistre Jacques a promis de faire et accomplir bien et delmement à ses despens, fournir et bailler tout albatre blanc neccesserre et appartenant à faire ladicte sépulture. Et mondit seigneur le duc a promis et sera tenu de bailler et livrer, conduit en ladicte ville de Sovigni à ses dépens, audit maistre Jaques, tout mabre noir neccesserre et appartenant à faire les deux tumbes de dessus et dessoubs ladicte sépulture, et livrera mondit seigneur audit maistre Jacques toute la pierre qu'il lui fauldra à faire les espondes et cotières de ladicte sépulture. Item, plus sera tenu mondit seigneur le duc de faire faire à ses despens ladicte croix et les esles des anges de cuivre et faire dorer, et aussi les lettres du tiltre qui sera à l'entour de ladicte tumbe, et ledit maistre Jaques asseirra et mectra en euvre à ses despens ladicte croix, lesdites esles et l'escripture dudit tiltre. Item, fera faire mondit seigneur le duc à ses despens les cave et fondemens, tels qu'il appartiendra de faire dessoubs ladicte sépulture. Item, baillera et délivrera mondit seigneur le duc audit maistre Jaques Morel, en ladicte ville de Sovigny, hostel pour mectre les pierres et besongnes neccessaires audit maistre Jaques à faire la dicte sépulture, et onquel hostel ledit maistre Jaques fera sa demorance et de son mesnage jusques à la fin de la besongne. Et en oultre plus, mondit seigneur le duc paiera, a promis et sera tenu de paier audit maistre Jaques, pour la façon de ladicte sépulture et pour ledit albatre blanc fourni; et pour faire et accomplir ladicte sépulture par la forme et manière que dessus est dit, la somme de troys mil cinq cens escus d'or courans à présent; dedans le temps et terme de cinq ans prouchain venant, à commancier le premier an à la feste Saint Michel archange[1] prouchain venant, à chacun an sept cens escus, à deux termes en l'an; c'est assavoir à Noël et à Saint-Jean-Baptiste, à chacun termes trois cens cinquante escus; premier terme et paiement commençant à Noël prouchain venant

[1] 29 septembre.

Laquelle sépulture, par la manière que dessus est dit et devisé, ledit maistre Jaques a promis et promet par ces présentes de rendre faicte et accomplie dedans la fin et terme des diz cinq ans. Promectans lesdiz monseigneur le duc et maistre Jaques Morel et chacun d'eulx par les foys et serremens de leurs corps et sous l'obligation et hypothèque de tous leurs biens, meubles et immeubles quelxconques, et de leurs presens et à venir de faire et acomplir chacun de sa part les choses dessus dictes, promises, et que contre icelles jamais ils ne viendront, ne feront venir en aucune manière le temps à venir; ainçois ces présentes lettres tiendront et garderont fermement sans corrompre et rendra et restituera l'une partie à l'autre toutes pertes, dommages et interetz que l'une desdites parties aura ou encorra sur ce pour deffault des choses dessus dictes non tenues, obser- vées et acomplies comme dit est. Et quant à faire et acomplir les choses promises par ledit maistre Jaques de point en point; par la manière que dessus est dit et déclaré, icellui maistre Jacques a obligé et oblige expressément lui, ses hoirs et tous ses dits biens, à la juridicion, cohercion et contrainte du scel du Roy, notre dit seigneur, en ladite prévosté, et veult estre contraint et compelliz de par le Roy, notre dit seigneur, par prinse, vente et explet de sesdiz biens et par prinse-arrest, detemption de son propre corps par les forces et compulsion du petit scel de Montpellier; des cours de Champaigne et de Brie, et comme si ce présent traictié et accort y avoit esté fait et passé; par sentence d'escomuneniement et par toutes autres cours et juridicions qu'il plaira eslire à mon dit seigneur le duc en ung mesme temps ou divers, l'une desdites cours non perturbant l'autre, et a renuncé et renunce ledit maistre Jaques à toutes barres, cautelles et cavillacions, à tout droit escript et non escript, canon et civil, à toutes lettres de grâce, respit, quinquenelles et autres, impétrées ou à impétrer, tant de notre saint Père le Pappe, du Roy notre seigneur, que d'autre seigneur prélat ou prince. Et à faire, tenir et a compter par mondit seigneur toutes les choses dessus dites par lui promises, icellui monseigneur le duc a obligé tous ses diz biens et de ses hoirs présens et à venir, et a volu et veult estre pour ce compelli et contraint de par le Roy, notre dit seigneur et de par nous ou cellui qui sera en lieu de nous; et a renuncé et renunce mon dit seigneur le duc a toutes et singulières accions et exceptions de décep- tions, de mal, de fraude, d'erreur et lezion, et à tout ce généralement qui, tant de fait comme de droit, aider et valoir lui pourroient à dire, venir, ou faire venir contre ces lettres et le contenu en celles. En témoing de ce, nous garde du scel royal de la dicte prévosté, à la rellation dudit juré, auquel nous adjoutons foy plenière en ceste partie, avons mis et apposé le scel de ladite prevosté à ces présentes lettres. Ce fut fait et donné en la ville de Lyon, présens révérend pere en Dieu l'evesque du Puy, nobles hommes, messire Gastonnet Gaste, seigneur de Luppe, Loys, seigneur d'Uppinat, Loys de la Vernade et Jehan Duchastel, chevaliers; maistre Symon de Pavie, con- seiller, Jehan Sirot, trésorier général, et Hugues Courtin, secrétaire de mondit seigneur le duc, le lundi, vint quatrième jour du mois de juingt, l'an de grâce mil CCCC quarante-huit. DONET.

Le tombeau de Charles de Bourbon est absolument un chef-d'œuvre. Les statues funéraires de Dijon ont été, elles-mêmes, surpassées. L'auteur du monument de Souvigny nous a laissé le type le plus accompli de l'art bourguignon de la sculpture[1].

C'est à dessein que j'emploie le mot *bourguignon* et non celui de *flamand*. Car, malgré la parenté très proche de ces deux arts, on trouverait difficilement en Flandre un ouvrage qui puisse se comparer à celui-ci pour la largeur, la noblesse, la science de la composition, pour la naïveté de l'exécution sans aucune des petitesses et des miévreries de l'art flamand proprement dit. Quelle distance, par exemple, entre cette sculpture et celle des tombeaux de Bruges, malgré la célébrité de ces derniers! Comme l'exécution de ces tombeaux est propre et froide, même dans celui des deux monuments qui appartient au XVe siècle! Tel est l'art flamand pur. L'art bourguignon, au contraire, bien qu'il soit d'origine ou d'influence soumis à l'art flamand, est plus chaud, plus coloré, plus puissant, moins raffiné, moins élancé, mais plus trapu et plus nerveux.

II.

Nous ne possédons pas ou nous ne savons pas reconnaître aucune autre œuvre de Jacques Morel. Et cependant il en a existé, car le chef-d'œuvre de Souvigny n'est pas le début d'un artiste. Ce ne fut pas non plus sa dernière œuvre. En effet, il ne faut pas hésiter un seul instant à assimiler notre Jacques Morel avec ce Jacques Moreau, employé par René à son tombeau d'Angers en 1459, et décédé cette même année avant le 9 septembre. Moreau est la forme tourangelle ou angoumoisine du nom de Morel. De plus, on doit penser, étant donné le goût de René pour l'art bourguignon et flamand, que l'auteur choisi pour travailler au mausolée d'Angers devait être de l'école de Bourgogne. Enfin nous verrons bientôt que, Moreau à peine mort, René veut qu'on aille chercher des artistes flamands pour achever son œuvre. Donc Moreau était Flamand

1. Des moulages des statues de Charles de Bourbon et d'Agnès d'Auvergne sont classés depuis longtemps au musée de Versailles sous les nos 1276 et 1277 du catalogue.

ou Bourguignon, au moins de style; donc Moreau et Morel ne sont bien qu'un seul et même artiste. C'est, du reste, la conclusion à laquelle M. Lecoy de la Marche a fini par se ranger dans son livre sur le roi René. D'après un auteur[1] qui ne cite jamais ses sources et dont on ne peut contrôler les affirmations, Jacques Morel « mestre ymageur » fut maître de l'œuvre de l'église Saint-Jean de Lyon, du 8 novembre 1418 à 1425, et il aurait été chargé d'élever dans cette cathédrale le tombeau du cardinal de Saluces. Le marché aurait été passé le 30 septembre 1420 et le prix du monument fixé à 1,500 francs d'or.

Grâce aux documents publiés par M. Lecoy de la Marche, on peut ajouter quelques lignes à la biographie de ce glorieux inconnu. Recommandé à ses contemporains par l'exécution des tombeaux de Souvigny, Jacques Morel sut inspirer confiance à un connaisseur aussi intelligent que le roi René[2]. Les gens des Comptes écrivent à René le 19 juillet 1459 : « Maistre Jacques Moreau est presque à la fin des chevaliers et dammes de vostre sépulture. Nous les visitons souvent et est très belle et riche besongne. Le maistre de voz euvres dit que en ce royaume n'a ouvrier qui sceut approucher en ce cas dudit maistre Jacques. Il est seul et besongne tout de luy et par ce convient que l'ouvraige prenne long train. » Antérieurement au 9 septembre 1459, Jacques Morel était mort[3], et les agents de René d'Anjou écrivaient à leur seigneur le 15 septembre suivant : « Sire, maistre Jacques Moreau est allé de vie à trespassement en debte envers plusieurs personnes et n'a esté trouvé riche en or et en argent que de V sols[4]. » Voilà bien la fin d'un artiste sincère et l'oraison funèbre que des financiers sont capables de prononcer sur un homme ne laissant en mourant que des preuves de génie. Les gabelous de René s'empressent d'ajouter : « Les chevaliers et dammes de vostre sépulture sont parachevez excepté une petite porcion de l'un des ymaiges et a tout esté mis en vostre chasteau d'Angiers. » Mais, avant de recevoir cette notification officielle de la

1. *Les sculpteurs de Lyon du XIVe au XVIIIe siècle*, par M. Natalis Rondot.

2. Après la mort de Jacques Morel, René écrivait de Toulon le 18 décembre 1459, pour réclamer le projet dessiné de tombeau qu'il avait livré à son sculpteur ou tout au moins approuvé « .....nous escrivons au procureur qu'il nous face apporter par deça ung patron qui fut de maistre Jacques Moreau, qu'il a fait mectre, comme il nous a escript, en notre chambre des comptes. » *Extraits des comptes et mémoriaux du roi René*, n° 485.

3. *Extraits des comptes et mémoriaux du roi René*, p. 56, n° 470.

4. *Ibid.*, p. 57.

mort de son sculpteur, René avait appris déjà le malheur qui le frappait et avait immédiatement écrit de Marseille, dès le 9 septembre 1459, répondant article par article, à ses agents angevins : « Au Xe [article] qui est que maistre Jacques Moreau est presque à la fin des chevaliers et dammes de nostre sépulture et que les visitez souvent et est très belle et riche besoingne, nous avons veu par autres lettres comment il est trespassé et que ladicte sépulture n'est encore achevée. Et pour ce que ne savons nul pareil ouvrier qu'il estoit, faictes enquérir et savoir à Bourges si les Flamands qui ont besongné en celle de feux le duc de Berry, en laquelle monseigneur le Roy a fait naguere besoigner et, comme croions, fait encore de présent, s'ilz y sont encore et les faictes venir, s'il est possible de les avoir, pour l'achever, comment qu'il soit : car, comme avons entendu, se sont les meilleurs ouvriers qui soient en ces marches de par de ça; et les envoiez quérir jusques-là, et avancez tousjours Poncet[1] de besoingner en toute diligence et le plus toust que bonnement faire pourra[2]. »

Revenant sur cet ordre, René disait encore dans une lettre du 8 novembre 1459 : « Au IIIIe et V^{e} [articles] qui est que Poncet besoigne en nostre sépulture le mieulx que faire se puet et qu'il y est seul et que maistre Jacques Moreau est allé de vie à trespas, autreffoiz nous avons escript que feissez enquérir des ouvriers qui estoient à Bourges et que s'ilz y estoient encores que les feissez venir pour y besongner ; si fait ne l'avez, vueillez le faire comment qu'il soit; et, s'il se puet faire, faictes asseoir l'autel de ladite sépulture par ledit Poncet; et faictes parachever par quelque bon maistre ce que a laissé à faire feux maistre Jacques Moreau. Et vouldrions bien que feissez aussi commencer à asseoir ladite sépulture[3]. »

Les gens des comptes répondirent à René le 13 février 1460 : « Sire, au fait de vostre sépulture dont vous escripvez que envoyons quérir des ouvriers à Bourges pour faire parachever l'ouvraige des chevaliers et dammes que feu maistre Jacques Moreau avait la charge de faire et acomplir, Sire, il n'est besoing de ce faire, et nous semble que autrefoiz vous en avons escript, pour

1. Poncet était un artiste qui surveillait l'exécution de l'ensemble de l'œuvre.

2. *Extraits des comptes et mémoriaux du roi René*, p. 56 et 57.

3. *Extraits des comptes et mémoriaux du roi René*, p. 58.

ce que lesdits chevaliers et dammes sont faiz et acompliz fors seulement une main, qui se fera bien aisément par Poncet, et aussi ce serait grant dépense faicte sans cause; et fait très beau veoir lesdits personnages[1]. »

Quelle était donc cette partie du tombeau de René qui était l'œuvre de Jacques Morel et dont le roi et ses agents faisaient tant de cas? Il n'est pas facile aujourd'hui de le dire. D'abord parce que le tombeau du roi René a presque entièrement disparu[2], ensuite parce que les images qui en ont conservé le souvenir ne nous retracent le mausolée qu'à une époque où des modifications ou des mutilations l'avaient déjà notablement réduit. Le tombeau ne fut-il pas achevé conformément au plan que les comptes de René nous font connaître? L'ordonnance en fut-elle seulement modifiée dans quelques-uns des déplacements qu'il eut à subir? Impossible de le savoir. Le dessin de Gaignières, c'est-à-dire le plus ancien et le plus complet des renseignements graphiques conservés sur le tombeau d'Angers, ne nous montre rien des sculptures exécutées par Jacques Morel. Nous n'avons que le texte du devis estimatif; mais ce document est très complet et peut permettre une restitution très vraisemblable. On sent, à sa lecture, qu'on est en présence d'un monument tout à fait particulier, dans la composition duquel l'œuvre de Jacques Morel — c'est-à-dire les chevaliers qui portaient des étendards et mesuraient cinq pieds de haut[3] ainsi que les dames qui lisaient leurs heures — était appelée à jouer un rôle très important.



Tombeau de Charles de Bourbon
et d'Agnès de Bourgogne.

C'est une chose bien digne de remarque que cette adjonction inusitée de personnages étrangers aux défunts, que cette introduction toute nouvelle d'éléments décoratifs d'aussi grandes proportions dans l'ordonnance si simple

1. Lecoy de la Marche, *Extraits des comptes et mémoriaux du roi René*, p. 59.

2. *Ibid.*, p. 45 — *Le roi René*, t. II, p. 21.

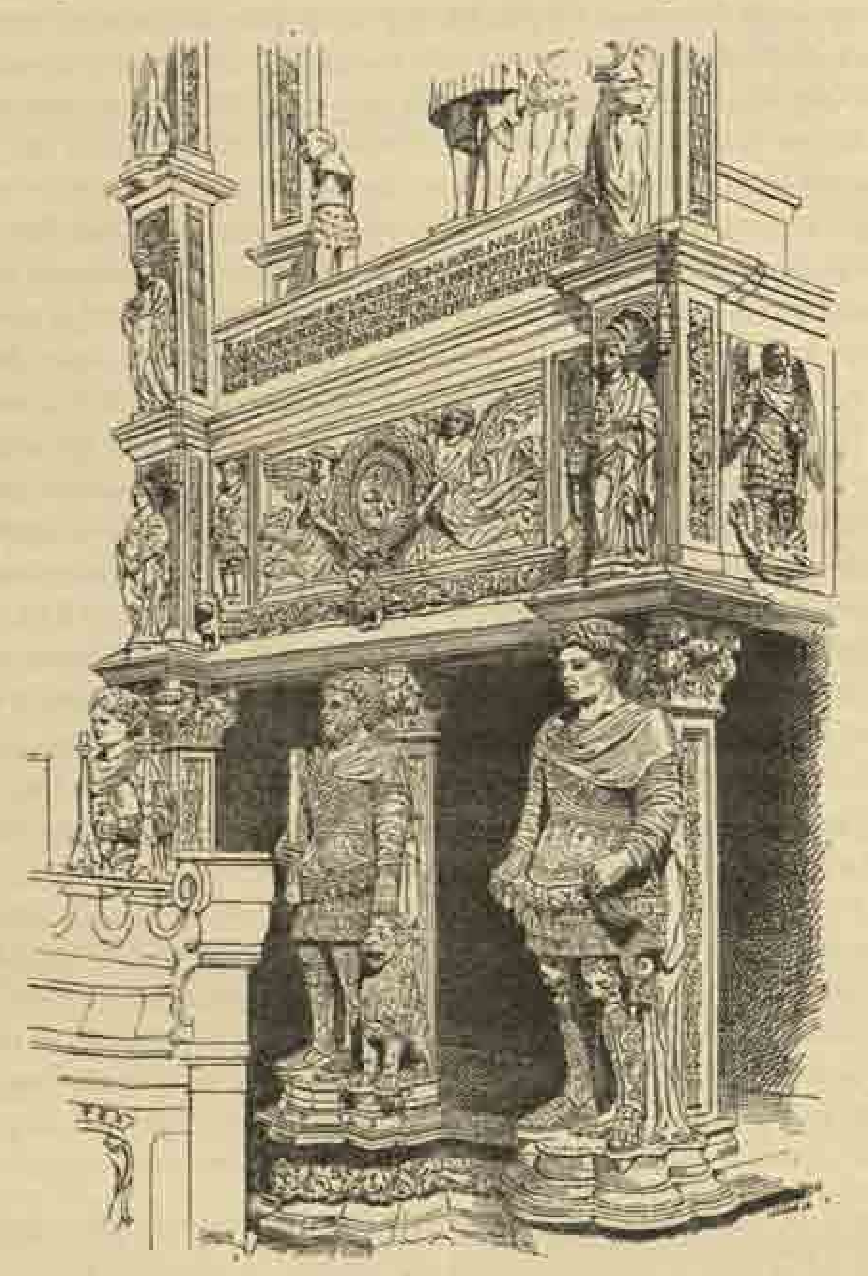
3. Item les V tabernacles à deux pans lesquelx seront dessus les testes des troys chevaliers qui porteront les banières et estandars du roy ainsi comme il est dit dessus, lesquelx chevaliers seront chascun de V pieds de long (*Comptes et mémoriaux*, p. 48).

jusque-là des tombeaux français. Cette innovation apparaissant tout d'un coup chez nous, au milieu du XVe siècle, restée ensuite sans imitation immédiate en dehors de la Provence, devait être le produit d'une intervention directe du roi René. Elle n'avait pu germer spontanément dans l'esprit de Jacques Morel qui, de doctrine, comme nous venons de le voir, était un pur bourguignon. René, au contraire, par sa connaissance de l'Italie, avait dû puiser cette pensée dans la vue de quelques-unes de ces sculptures monumentales qu'on pouvait admirer dans la péninsule. L'application seule du mausolée au mur de l'église[1] était déjà contraire aux habitudes purement françaises, dans notre pays où jusque-là l'usage d'inhumer en pleine terre avait concurremment imposé aux artistes la double forme, plate et élevée, mais presque toujours isolée des tombeaux. Tout au plus pourrait-on signaler antérieurement, dans la France du Nord, l'existence de certaines tombes qui, construites, faute de place, *en retraite*, entamaient les murs des églises, mais ne s'étalaient pas sur eux et restaient toujours en contact direct avec le sol[2]. L'emploi, au contraire, de grandes figures de chevaliers et de dames dans l'ornementation compliquée et plaquée d'un mausolée à plusieurs étages est une imagination qu'explique naturellement la composition de certains tombeaux italiens, par exemple celle des sépultures que Donatello sculpta à Saint-Jean de Florence, dans la cathédrale de Montepulciano et à Saint Angelo a Nilo de Naples. D'autre part, la porte de la Casa Medici, autrefois dans la via dei Bossi, aujourd'hui au musée archéologique, à Milan, attribuée à Michelozzo et montrant dans sa décoration deux figures de femmes armées munies d'étendards, peut donner une idée de l'effet que le programme italien du tombeau de René était capable de produire. On peut également invoquer à l'appui d'une tentative de restitution le dessin du tombeau du duc Charles III de Provence, conservé par Millin dans ses *Antiquités nationales* et qui, bien que postérieur, paraît avoir procédé des mêmes inspirations. Mais on doit aller plus loin. Il est assez facile de deviner et de désigner quels sont précisément les monuments qui ont exercé sur l'esprit de René une influence dont la trace est aussi évidente dans le devis publié par

1. « Item le roy fournira de la pierre de marbre noir et fera donner congié audit Poncet (ou Pouret, c'est le nom du maître de l'œuvre) d'entamer le mur pour y mectre certaines pierres pour entretenir ladite euvre (le tombeau de René). » Devis du mausolée publié dans les *Comptes et mémoriaux du roi René*, p. 48, n° 139.

2. Plus tard, sous l'influence italienne, les tombeaux plaqués contre la muraille deviendront fréquents en France.

M. Lecoy de la Marche. Quiconque connaît Naples n'hésitera pas à les nommer. Ce ne sont pas des chefs-d'œuvre, mais des ouvrages emphatiques, destinés à



Tombeau de la famille Caracciolo (Église San Giovanni a Carbonara, à Naples.)

frapper l'imagination, traduisant et développant, dans la langue pittoresque du

commencement du XVe siècle, le vieux thème inventé par l'école pisane et le modèle crée par Balduccio. En lisant le devis du mausolée d'Angers, on pense immédiatement aux tombeaux de Ladislas et de Gianni Caracciolo, conservés encore à Naples dans l'église San Giovanni a Carbonara, où René, comme nous, les a pu voir. Sous la direction du roi de Sicile, dans les mains des artistes qu'il avait choisis, le plan d'Andrea Ciccione, transporté en France, pouvait donner naissance à une œuvre admirable.

Nous n'insisterons pas davantage sur l'ensemble du projet dont toutes les autres parties n'appartenaient pas, pour leur exécution, à notre Jacques Morel; mais nous remarquerons encore que, dans l'ordonnance des tombeaux français, l'introduction, antérieurement à 1459, de certaines figures accessoires dues à son ciseau, est intéressante à constater à un autre point de vue. C'est là une partie du thème décoratif que la Renaissance française, tout en restant encore fidèle à nos habitudes d'isolement des sépultures, développera avec tant de magnificence, dans le bassin de la Loire, et dont le tombeau de la cathédrale de Nantes, flanqué comme un bastion de ses quatre *Vertus*, est resté le type le plus accompli. Ces *dames* qui lisent leurs heures au pied du tombeau des ducs d'Anjou, sur lequel elles semblent veiller, René les emprunte, en tant qu'élément décoratif, aux *Vertus*, aux satellites ou aux acolytes des mausolées italiens; mais il avait trouvé en même temps dans la tradition bourguignonne un nouvel emploi à leur donner[1]. Les Vertus remplissent ici les fonctions des anciens *plourants*. Le texte du devis est formel à cet égard quand il les désigne ainsi : « Troys dames assises au devant de la sépulture *faisant manière de deuil*[2] et disant leurs heures. »

Ce mélange des deux arts bourguignon et italien est d'ailleurs le caractère propre d'un certain nombre d'œuvres conçues par René ou exécutées sous son influence plus ou moins directe dans les pays soumis à son pouvoir. A Saint-Didier d'Avignon, dans le retable célèbre sculpté par Francesco Laurana[3], deux statues fort remarquables pourraient bien appartenir à une école qui

1. *Comptes et memoriaux du roi René*, p. 47.

2. Je ne sais s'il ne faut pas même prendre ici le mot *deuil* dans un sens tout spécial. On désignait en effet sous ce nom les *pleureurs* des cérémonies funèbres. Cf. Dom Martène et Dom Durand, *Voyage littéraire*, t. I, p. 206, et *Histoire de l'Académie des Inscriptions*, Paris, 1736, t. IX, p. 200.

3. Sur ce retable, voyez *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXIII, p. 175, et *Chronique des Arts*, 1881, p. 79, t. III.

serait aussi bourguignonne[1] qu'italienne. A Marseille, l'église de la Major présente, dans deux rétables de marbre en forme d'arcades, un curieux amalgame de sculptures de goût italien et de goût français ou plus précisément bourguignon[2].

Nous disions tout à l'heure que l'école purement française de la Loire — aussi bien que les Italiens enrôlés par elle (tombeaux de Louis XII et de François I[er]) — avait exploité à sa manière le splendide motif ornemental introduit avant 1459 par René dans la composition de son mausolée. Les *Vertus* du tombeau des ducs de Bretagne sont probablement filles des *dames* du tombeau des ducs d'Anjou. En tout cas, ce ne serait pas là le seul point de contact qu'on pourrait signaler entre Michel Colombe et les maîtres de l'école de Bourgogne. Michel Colombe déclarait, en 1511, qu'il avait eu autrefois « cognoissance de Mestre Claux et Mestre Anthoniet, souverains tailleurs d'ymaiges. » Claux de Vouzonnes et Antoine le Moiturier, qui travaillèrent, le premier au tombeau de Philippe le Hardi, et le second à celui de Jean sans Peur, étaient des Bourguignons. Cependant si Michel Colombe alla, dans sa jeunesse, chercher de Tours jusqu'en Bourgogne les leçons de l'école flamande, nous savons maintenant, d'autre part, que les Bourguignons sont venus de leur côté lui apporter jusqu'à Bourges et jusqu'à Angers des modèles mémorables dont il profita. Enfin, plus tard, on verra la cour flamande de Bourg-en-Bresse, quand Marguerite d'Autriche voudra élever le tombeau de Philibert le Beau, ne pas s'adresser d'abord directement à l'école bourguignonne épuisée, mais, sur les conseils de Perreal, faire appel un moment à Michel Colombe, comme au plus haut et au dernier représentant des grandes traditions d'art qui avaient laissé dans le sud-est de la France de si profonds souvenirs. Désormais le contact de l'école française de la Loire et de l'école bourguignonne est un fait acquis à l'histoire, et l'existence du tombeau de René, dans les parties sculptées par Jacques Morel, est un évènement dont il faudra tenir compte.

Louis COURAJOD.

1. Il y a, à Saint-Pierre d'Avignon, une mise au tombeau réparée à outrance, mais dont quelques parties anciennes me paraissent très belles et absolument bourguignonnes.

2. La Vierge placée entre les deux frontons fait penser au style bourguignon. Le saint Lazare est bon ; la sainte Marthe assez bonne ; la Madeleine est la moins réussie des trois figures.

LES TRÉSORS DE VAISSELLE D'ARGENT

TROUVÉS EN GAULE

III. — DES PRINCIPAUX TRÉSORS DE VAISSELLE D'ARGENT TROUVÉS EN GAULE.

(Suite).

N° 3. — Plateau légèrement concave à l'intérieur, avec une bordure semblable à celle des précédents.

Diamètre, 0^{m} 336; poids, 919 gr.



Fig. 13.

Graffite sous le pied (fig. 13): *PHSIIIII.*

« Cette notation doit être lue : P(*ondus : librae*) II, S(*emis, unciae*) V = deux livres et demi et cinq onces, ce qui donne 2 livres 11/12, c'est-à-dire 954 grammes; le poids actuel du plateau étant de 919 grammes, la différence est trop considérable pour qu'on puisse l'expliquer par l'usure du métal. On pourrait supposer que l'on n'a peut-être noté que le poids de l'argent et non celui de l'alliage; toutefois, l'alliage se trouvant ainsi réduit à 3 80 0/0 serait bien peu considérable[1]. »

1. C'est à notre ami M. L. Blancard, correspondant de l'Institut, archiviste départemental des Bouches-du-Rhône, que nous devons les notes relatives aux notations pondérales des nos 3, 12 et 14; nous tenons à lui en exprimer ici toute notre reconnaissance.

N° 4. — Tasse ronde, sans anse, en forme de coupe profonde (fig. 14). Les lèvres sont ornées d'une bordure semblable à celle des plateaux précédents. Sur le côté extérieur, on voit les marques de deux coups qui l'ont fortement bossuée. — Il y a eu sous le pied un graffite effacé à dessein dans l'antiquité.

Fig. 14.

Diamètre, 0m 10; hauteur, 0m 038; poids, 188 gr.

Nous verrons tout à l'heure que cette tasse et les autres tasses semblables qui font partie de ce trésor (nos 5, 6, 7, 26, 27, 28) étaient accompagnées de leurs soucoupes (nos 8, 9, 10, 29, 30).

Une découverte faite à Herculanum doit être rapprochée de celle-ci : « On a trouvé des tasses d'argent avec leurs soucoupes, de la même forme et de la même grandeur que celles dont nous nous servons pour le thé; ces tasses sont très délicatement travaillées et bien ciselées en relief; elles servaient au même usage que les nôtres, c'est-à-dire qu'elles étaient destinées pour boire de l'eau chaude[1] ».

Winckelmann ne nous dit pas si les tasses d'Herculanum étaient munies d'anses; en tout cas, celles de Moncornet ne devaient pas servir à boire un liquide bien chaud. Comment, en effet, saisir, pour les porter à ses lèvres, ces tasses dépourvues d'anses, après que le métal en aurait été échauffé par le contact d'une boisson brûlante ?

N° 5. — Tasse semblable à la précédente. Elle a été fortement endommagée par plusieurs coups dont l'un a complètement percé le métal.

Diamètre, 0m 11; hauteur, 0m 042; poids, 134 gr.

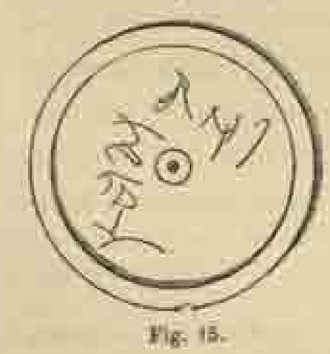


Fig. 15.

Graffite sous le pied (fig. 15) : *Kapriani*.

1. *Lettre de Winckelmann sur les découvertes d'Herculanum*, p. 60; cf. plus haut, p. 14.

N° 6. — Tasse semblable aux précédentes. Traces d'un coup.

Diamètre, $0^{m}11$; hauteur, $0^{m}036$; poids, 159 gr.

Sous le pied, graffite composé d'une boucle en forme de C, placée entre deux traits verticaux.

N° 7. — Tasse semblable aux précédentes. Deux ou trois coups l'ont légèrement bossuée.

Diamètre, $0^{m}095$; hauteur, $0^{m}034$; poids, 129 gr.



Fig. 16.

Graffites (fig. 16), sous le pied *Rusa*, et sur la marge extérieure *Mer* ou *Mar*.

N° 8. — Soucoupe avec bordure semblable à celle des plats et des tasses. Au centre est une rosace à six feuilles inscrite dans un cercle, sur un champ de

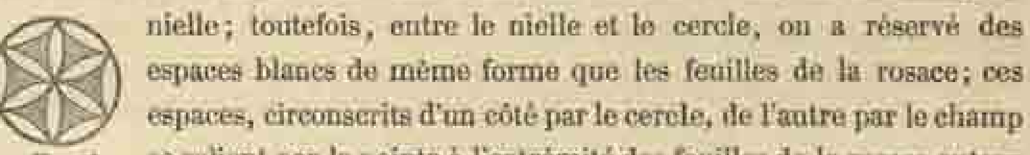


Fig. 17.

nielle ; toutefois, entre le nielle et le cercle, on a réservé des espaces blancs de même forme que les feuilles de la rosace ; ces espaces, circonscrits d'un côté par le cercle, de l'autre par le champ se relient par la pointe à l'extrémité des feuilles de la rosace autour de laquelle ils forment une couronne (fig. 17).

Diamètre, $0^{m}118$; poids, 145 gr.



Fig. 18.

Graffite sous le pied (fig. 18) : *Genialis*.

N° 9. — Autre soucoupe semblable à la précédente, mais sans rosace. Diamètre, 0m 122; poids, 134 gr.


Fig. 19.

Graffite sous le pied (fig. 19) : *Kapriani*, *XXX*.

La plupart des vases d'argent portent des inscriptions. Sur l'argenterie sacrée, ces inscriptions sont ordinairement gravées avec soin, au trait ou au pointillé; on trouve aussi des exemples de lettres d'or incrustées; nous en parlerons ailleurs[1].

Les inscriptions des vases profanes sont presque toujours, au contraire, légèrement tracées à la pointe et en caractères cursifs. Elles se composent ordinairement d'un nom propre au génitif et de notations pondérales[2]; quelquefois on ne rencontre sur les vases que l'une ou l'autre de ces indications; notre soucoupe porte les deux. — Cet usage est mentionné dans un passage curieux de Pétrone : dans le récit du festin de Trimalchion, il est question de plats en argent (lances) « in quarum marginibus nomen Trimalchionis inscriptum erat et pondus argenti[3].

1. Cf. Plaute, *Rudens*, act. II, sc. V, v. 21. — Apulée, *Métamorph.*, l. VI : Il est question, dans ce texte, d'étoffes sur lesquelles on avait brodé, en lettres d'or, le nom de la divinité et les motifs de l'offrande. — Athénée, *Deipnosophist.*, l. XI, c. XXX. — Lucien, *Lexiphan.*, c. VII. Ces textes sont confirmés par les découvertes archéologiques que nous aurons l'occasion de mentionner.

2. Sur les notations pondérales de l'argenterie romaine, cf. A. de Longpérier, *Le missorium de Geilamir, roi des Vandales, et les monuments analogues*, dans la *Gazette archéologique*, t. V (1879) p. 53-59; *Œuvres*, t. VI, p. 255-263. — Louis Blancard, *Sur les notations pondérales des patères d'Avignon et de Bernay, et la livre romaine*, dans le *Congrès archéologique de France*, XLIXe session tenue à Avignon en 1882, Paris, 1883, p. 144-172; *Bulletin monumental*, 5e série, t. XI (1883), p. 55-83. — Cf. la note de la page 58.

3. *Satyr.*, c. XXXI. — Sur deux des plats du trésor de Limes, dont nous avons donné plus haut la description, on lit les noms de *Sextus Julius Basilus*, qui était probablement le propriétaire (voir les fig. 8 et 9).

Il ne faut pas confondre les noms ainsi tracés avec les estampilles des fabricants ou les signatures des artistes[1].

N° 10. — Autre soucoupe semblable à la précédente.

Diamètre, 0m 123; poids, 126 gr. — Sous le pied, graffite semblable à celui de la fig. 15 : *Kapriani*.

N° 11. — Oenochoé ayant, sauf l'anse, la forme de nos carafes modernes (fig. 20).



Fig. 20.

Un bourrelet au repoussé avec une ornementation reprise à la pointe et dorée occupe le milieu du col. Le bord du goulot est orné de petites feuilles au trait, dorées et surmontées d'un grènetis. A l'endroit où l'anse s'incline vers le goulot se trouve un petit cordon de grènetis au dessus duquel prend naissance un poucier en relief, affectant la forme d'une feuille allongée à nervure dorée et recourbée à son extrémité supérieure. Les bras de l'anse qui étreignent le goulot représentent deux têtes de cygne dont le bec et les yeux sont dorés. De chaque côté, au dessus de la tête du cygne, une découpure en relief simulant le cou de l'animal est décorée d'un semis de petits cercles sur un fond polygonal doré. Sous le pied, quatre cercles concentriques en creux. L'anse est ressoudée.

Hauteur, 0m 255; circonférence de la panse, 0m 39; diamètre de l'orifice, 0,075; poids, 750 gr.

Ce vase faisait évidemment partie de l'*argentum potorium* et servait à verser le vin.

Les Romains avaient différents vases employés au même usage et faisant l'office de nos carafes ou bouteilles : l'*epichysis* et le *cyathus* qui, au dire de Varron, furent employés à table après que le *guttus* eut été uniquement

1. Cf. Senèque, *Consol. ad Helviam*, c. xi, 4 « Antiquis nominibus artificum argentum nobile », et *De tranquill. animi*, c. 1, 4 : « Argentum grave rustici patris, sine ullo opere et nomine artificis. » — Wieseler, *Der Hildesheimer Silberfund*, p. 29 et suiv. — R. Schoene, *Philologus*, t. XXVIII, 1869, p. 369, avec la lecture des graffites du trésor de Hildesheim; *Hermes*, t. III, 1869, p. 477. — Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, verbo *caelatura*, p. 805.

réservé pour les cérémonies sacrées[1]; le *vas vinarium*[2], l'*acratophoron*[3], l'*oenophoron*[4]; le mot *lagena*[5] est le plus fréquent chez les auteurs[6]. Au temps des Ptolémées, on célébrait à Alexandrie une fête populaire appelée *lagénophorie*, parce que, pendant le festin qui faisait partie de la fête, chacun buvait de la bouteille qu'il avait apportée[7].

On en est réduit aux conjectures pour déterminer la forme d'un grand nombre des vases dont les auteurs anciens nous ont transmis les dénominations. Il n'en est pas de même pour la *lagona*. Le Musée de Saintes en possède une, en argile grise, sur laquelle on a tracé à la pointe l'inscription suivante :

MARTIALI SOLDA LAGONAS CLVI

Martiali Solda lagonas CLVI (feci)[8].

Marquardt conclut, avec assez de vraisemblance, que le vase sur lequel est gravée cette inscription est une *lagona*; par sa forme il est semblable au nôtre, à part les différences inévitables entre le modelé grossier d'un ustensile commun et la perfection de forme d'une pièce d'orfèvrerie.

Il faut cependant reconnaître que le mot *lagona* n'a pas, à toutes les époques ou dans tous les pays, désigné des vases de même forme. On conserve, en effet, au Musée Carnavalet, une gourde en terre cuite, trouvée en 1867, à Paris,

1. Varro, *De ling. lat.*, l. V, 124, éd. Nisard. — Plaute mentionne l'epichysis et le cyathus dans une série de vases faisant partie d'un service de table : *Rudens*, act. V sc. II, v. 32 : « Praeterea sinus, epichysis, cantharus, gaulus cyathusque. » — Cf. Montfaucon, *L'antiquité expliquée*, t. III, p. 144 et suiv., et pl. LXXIII, LXXIV, LXXVII; cf. aussi, même vol., p. 151, et pl. LXXXIV, la description et le dessin d'une aiguière en bronze, de même forme que la nôtre, que Montfaucon appelle *sextarius castrensis*.

2. Cicéron, *In Verrem*, actio II, l. IV *De signis*, c. XXVII, 62 : « Erat etiam vas vinarium ex una gemma pergrandi, trulla excavata, manubrio aureo. »

3. Id., *De finibus*, l. III, c. IV, 15. — Varro, *De re rustica*, l. I, c. VIII; il semble cependant d'après ce dernier texte que le mot *acratophoron* désigne une grande mesure plutôt qu'un vase de table.

4. *Aulularia* (Theodosiani aevi comoedia), éd. R. Peiper, p. 38, 4, citée par Marquardt, *Das Privatleben der Roemer*, p. 630, note 8. — Cicéron, *De finibus*, l. II, c. VIII. — Horace, *Sat.* I, 6, 109. — Juvénal, *Sat.* VI, v. 426. — Sur ces dénominations, cf. Marquardt, *op. cit.*, p. 629-630.

5. On disait aussi : *Lagoena*, *lagona*, *laguna*. — Une femme qui vendait ou fabriquait des vases de cette sorte est appelée *lagunaria* : *C. I. L.*, t. VI, n° 9488.

6. Cf. notamment Martial, *passim*; son emploi sur les monuments épigraphiques prouve aussi qu'il faisait partie de la langue usuelle (voyez plus loin les inscriptions citées).

7. Athénée, *Deipnosophist.*, l. VII, c. II.

8. Chaudruc de Crazannes, *Revue archéologique*, t. XII (1855), p. 175, avec un fac-simile du vase et de l'inscription. — Marquardt, *Das Privatleben der Römer*, p. 630. — Mowat, *Remarques sur les inscriptions antiques de Paris*, p. 70.

dans les fouilles du nouvel Hôtel-Dieu. Elle consiste en un tube recourbé en forme de cercle et muni, à la partie supérieure, d'un goulot et de deux anses. Comme le précédent, cet ustensile porte une inscription qui permet de lui attribuer le nom *lagona*[1].

OSPITA REPLE LAGONA CERVESA
COPO CNODITV ABES EST REPLEDA

(H)ospita, reple lagona(m) cerves(i)a. Copo, conditu(m) (h)abes; est reple(n)da[2].

Voilà donc deux vases, de formes bien différentes, et authentiquement appelés dans l'antiquité même *lagona*. Ce mot, a sans doute, un sens général, s'appliquant à toute une série de vases de formes relativement variées, mais destinés au même usage.

Il est probable que les noms de vases : *vinarium*, *vas vinarium*, *acratophoron*, *oenophoron*, sont plus ou moins synonymes du mot *lagona*[3].

Les empereurs, et sans doute les riches citoyens, avaient des employés *a lagona*. Leurs fonctions consistaient probablement à s'occuper du service des vins pour les repas. Nous connaissons par une inscription un affranchi de Trajan, attaché à sa maison, auquel fut confié le soin de la boisson, puis de la *lagona*, et qui devint enfin chef de service du *triclinium*[4].

Une autre inscription nous fait connaître un *adjutor a lagona*, qui était sous les ordres de l'employé *a lagona*[5].

Parmi les employés attachés au service de la cour impériale, il y avait aussi des *a vinis* : les inscriptions en mentionnent plusieurs[6]. Ils étaient sans doute chargés des caves impériales.

1. Mowat, *op. cit.*, p. 69-70.

2. Lecture de Mommsen, dans le *Bulletin épigraphique*, t. III (1883), p. 133.

3. Cf. Marquardt, *loc. cit.*

4. *C. I. L.*, t. VI, n° 1884.

5. *C. I. L.*, t. VI, n° 8866. — Il faut rapprocher des employés *a lagona* les *a cyatho* dont on connaît plusieurs (*ibid.*, n[os] 3963, 8816, 8817), un entre autres de Néron (n° 8815). Ceux que nous citons appartiennent tous à la *familia* de l'empereur.

6. On connaît deux *adjutores a vinis* : *C. I. L.*, t. VI, n[os] 9091, 9092. Il ne faut pas les confondre avec les *vinarii* ou marchands de vin.

H. THÉDENAT et A. HÉRON DE VILLEFOSSE.

(*La suite prochainement.*)

CHRONIQUE

1er SEPTEMBRE 1885

ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS & BELLES-LETTRES

Séance du 29 Mai 1885.

Une lettre de M. Le Blant annonce la découverte qui vient d'être faite auprès de Rome, le long de la *via Salaria*, en face de la villa Albani, d'un tombeau circulaire, analogue à celui de Cécilia Métella, mais plus grand : le tombeau de Cécilia a 20 mètres de diamètre, celui-ci 34 mètres. On y lit l'inscription suivante en grands caractères :

M.LVCILIVS.M.F.SCA.PAETVS
TRIB.MILIT.PRAEF.FABR.PRAEF.EQVIT
LVCILIA.M.F.POLLA.SOROR

M. Oppert communique deux fragments d'inscriptions trilingues, trouvés, dit-on, à Rhaï (l'ancienne Rhages), près de Téhéran, dont la photographie lui a été communiquée par M. Germain Bapst. Ces inscriptions sont du roi Artaxerxès Mnémon. Le texte en est peu important ; mais, si la provenance en est bien établie, il en résulte que les rois achéménides résidaient parfois dans la région où se parlait la langue médique, et cela explique l'emploi qui est fait de cette langue dans leurs inscriptions.

M. Mowat lit une étude sur l'origine de l'expression : *Domus divina*. C'est un fragment d'un travail plus complet qui doit paraître dans le *Bulletin épigraphique*. — L'expression de *Domus divina*, pour désigner la famille impériale, paraît remonter au temps d'Auguste : pourtant ce prince n'a jamais permis que les Romains lui rendissent des honneurs divins. Pour expliquer cette contradiction apparente, M. Mowat rappelle qu'Auguste était officiellement le fils de Jules César, et que celui-ci, divinisé après sa mort, était appelé dans l'usage courant, non seulement *divus Julius*, mais encore simplement *Divus* : ce mot était devenu pour lui un nom. Il pense que, dans l'expression *domus divina*, le second mot n'est que l'adjectif dérivé de ce nom, et qu'ainsi cette expression, au moins à l'origine, doit se traduire, non par « famille divine, » mais par « famille de César. »

Séance du 26 Juin 1885.

M. Renan communique à l'Académie une lettre de M. de Lostalot, vice-consul de France à Djeddah, qui est débarqué à Marseille le 16 juin, ayant avec lui les objets recueillis au cours d'une mission archéologique entreprise sous les auspices de l'Académie par M. Huber, courageux voyageur tué par les Arabes il y a un an à peu près. M. de Lostalot rapporte, en particulier, la célèbre stèle araméenne de Teïma, qui mérite la seconde place parmi les monuments d'épigraphie orientale connus jusqu'ici ; la *stèle* du roi moabite Mèsa, seule, mérite de lui être préférée. La stèle de Teïma est, dit M. Renan, un acte d'éclectisme religieux, une sorte de concordat par lequel un individu étranger à la tribu des Teïmites élève la prétention que le culte qu'il rendra à son dieu particulier soit agréable aux dieux des Teïmites et que ceux-ci le protègent. Une part sur ce qu'on peut appeler le budget des cultes de la tribu de Teïma, consistant en 29 palmiers, est prélevée au profit du dieu nouveau. La stèle de Teïma peut être rapportée au ve siècle avant notre ère. Une

très curieuse sculpture en relève singulièrement la valeur. M. de Lostalot a déployé pour acquérir ce précieux monument à la France un zèle et une intelligence qui ne sauraient être assez loués.

Séance du 3 Juillet 1885.

M. Félix de Lostalot, vice-consul de France à Djeddah, présente la stèle de Teima, dont M. Renan a entretenu l'Académie à la dernière séance. Ce précieux monument de l'épigraphie araméenne, découvert par l'intrépide voyageur Charles Huber, faillit être perdu lorsque celui-ci périt assassiné par les Arabes, le 29 juillet 1884. Sur les instances de M. Renan, le Gouvernement invita M. de Lostalot à faire les recherches les plus minutieuses pour le retrouver. Grâce aux fonds mis à la disposition du vice-consul, et à l'intelligent, habile et énergique concours d'un cheikh algérien séjournant à la Mecque, Si-Aziz ben Scheikh el Haddad, qui s'est rendu lui-même dans l'intérieur pour effectuer des recherches, la stèle a pu être reprise, ainsi que la plus grande partie du bagage scientifique recueilli par M. Ch. Huber au cours de la mission dont il a été chargé par le gouvernement français, et le tout a été ramené à Djeddah, au milieu des péripéties les plus émouvantes. La stèle et plusieurs autres monuments analogues viennent d'être rapportés à Paris par M. de Lostalot et sont désormais acquis au musée du Louvre.

M. de Vogüé rend hommage à l'habileté et au dévouement que M. de Lostalot a montrés dans toute cette affaire et insiste sur la reconnaissance qui lui est due. M. de Lostalot a droit pour lui-même à autant d'éloges qu'il en a donnés, à juste titre, à Si-Aziz ben Cheikh el Haddad.

M. Alexandre Bertrand communique des remarques de M. Auguste Nicaise sur les objets gaulois trouvés au cours des fouilles exécutées sous sa direction au cimetière de Courtisols, commune de Marson (Marne). M. Nicaise soutient une thèse qu'il formule en ces termes : « Dans la partie de la Gaule qui correspond au *Belgium* de César (départements de la Marne, de l'Aisne et de l'Aube), le *torques*, contrairement à l'opinion commune, était porté par les femmes et très exceptionnellement par les guerriers. » M. Bertrand ajoute : « A quoi on reconnaît les sépultures de femmes, M. Nicaise ne nous le dit pas ; mais ce qui semble ressortir de ses observations, c'est que le *torques* ne s'est que très rarement, très exceptionnellement rencontré dans des sépultures où avaient été déposées des armes, épées, poignards ou lances.

M. P.-Ch. Robert attire l'attention de l'Académie sur la nécessité de prendre des mesures pour protéger les inscriptions antiques en Afrique. « J'ai eu l'honneur, dit-il, dans la séance du 20 juin 1884, de provoquer un vœu de l'Académie, en faveur d'une mesure législative assurant la conservation des monuments anciens dans les possessions françaises régulièrement organisées. Une loi, annoncée depuis longtemps, qui vient d'être votée par la Chambre des députés, assurera désormais, en Algérie et en Tunisie, la conservation des édifices antiques et des mosquées *classées comme monuments historiques*. C'est un grand pas de fait, et l'on doit seulement regretter que la loi ne soit pas intervenue plus tôt, car un monument qui figure sur la liste qui vient d'être publiée, l'arc de Bulla Regia, a déjà disparu comme la colonne de Feriana. Mais tout est encore à faire pour les inscriptions qui forment la véritable richesse de notre terre d'Afrique, et qui, même les plus modestes en apparence, sont d'un intérêt capital pour la science ; c'est par elles, en effet, tant les auteurs anciens sont peu explicites, que nous pénétrons dans l'histoire administrative et militaire d'une des plus importantes parties du monde romain, et que nos savants reconstituent les routes anciennes, les limites des provinces et celles du territoire de chaque cité ; c'est par elles encore que nous retrouvons des ethniques et des noms d'homme, qui ont pour la linguistique un intérêt capital. Or, les nombreuses inscriptions, éparses sur la terre d'Afrique, ne peuvent être classées comme monuments historiques, et peut-être eût-il fallu que la destruction de

toute pierre écrite fût, en principe, punie par la loi, et que la constatation du délit fût confiée à tous les agents, quels qu'ils fussent, de la force publique; la science y eût beaucoup gagné et la perte eût été mince pour les colons et les entrepreneurs. »

M. Héron de Villefosse donne lecture d'une notice sur les fouilles exécutées à Sbeitla, l'ancienne Sufetula (Tunisie), par M. le lieutenant Marius Boyé. Cet officier, au cours de ses recherches, qu'il a conduites avec une activité et une intelligence remarquables, a découvert et mis en lumière plusieurs textes épigraphiques importants. Des fouilles, commencées en août 1883, ont duré près d'une année, et sont loin d'avoir épuisé le vaste champ de Sbeitla. Parmi les textes recueillis par M. Boyé et commentés par M. Héron de Villefosse, citons une dédicace en l'honneur d'Aurélien, où le texte primitif, *Victoriae... L. Domiti Aureliani*, a été modifié, après la mort du prince, au moyen d'un grattage; on a substitué le mot *Divi* aux noms *L. Domiti*. Un piédestal porte le nom de Macrobe, proconsul d'Afrique en 409-410. Dans une longue et curieuse inscription, on trouve le *cursus honorum* d'un chevalier romain, qui fut avocat du fisc dans la province de Bétique, procurateur du domaine privé de l'empereur, secrétaire du préfet du prétoire, enfin procurateur impérial du district financier d'Hadrumète (Sousse), aux appointements de 200,000 sesterces ou 50,000 francs.

Séance du 10 Juillet 1885.

M. G. Perrot communique un rapport de M. Foucart, sur les fouilles dirigées par M. Holleaux, membre de l'École française d'Athènes, à Karditza (Acræphiæ), en Béotie. L'emplacement du temple d'Apollon Ptoos est définitivement fixé; on a découvert de nombreux fragments de l'entablement, décoré de couleurs vives bien conservées. On a recueilli une statue archaïque d'Apollon, une statuette de bronze avec une inscription en caractères archaïques, diverses autres inscriptions, dont plusieurs du ve et du vi^e siècle avant notre ère, et une, notamment, gravée à la pointe sur un cône de terre avant la cuisson, un décret assez long, qui n'est pas encore déchiffré, etc. Les fouilles se poursuivent et l'on espère arriver à des résultats plus complets.

M. Delisle annonce qu'il a appris de M. Bondurand, archiviste du Gard, l'acquisition faite par la bibliothèque de Nîmes des papiers de feu M. Germer-Durand, parmi lesquels se sont trouvés deux manuscrits anciens, un Horace du xiiie siècle et un exemplaire du manuel de Dhuoda, écrit à l'époque carolingienne. Dhuoda ou Duodana fut la femme de Bernard, duc de Septimanie, fils de Guillaume de Gellone, le saint Guillaume du Désert de l'église, le Guillaume Fierabrus ou au Court-Nez des chansons de geste. Elle fut mariée en 824, à Aix-la-Chapelle. En 841, elle fit écrire, à Uzès, à l'usage de son fils Guillaume, âgé de 15 ans, un Manuel de morale chrétienne, en 73 chapitres. L'ouvrage fut achevé le 2 février 842. Mabillon en publia, en 1677, la préface, la table en treize chapitres, dont la copie nous a été conservée en outre dans un manuscrit de la Bibliothèque nationale. Ces fragments avaient permis de reconnaître l'intérêt qu'offre le livre pour la connaissance de l'histoire et des mœurs de l'époque carolingienne, et l'on regrettait la perte du reste. Grâce au manuscrit de Nîmes, M. Bondurand va pouvoir publier le texte complet du manuel de Dhuoda. M. Delisle cite deux passages de ce manuscrit, d'où il résulte : 1° qu'il n'y a pas de raison de supposer, comme on l'avait fait, que Dhuoda fût fille de Charlemagne; 2° qu'en 842, à Uzès, on ne savait encore qui l'on devait reconnaître pour successeur de Louis le Débonnaire; la date se termine par ces mots : *Christo propitio regnante et regem quem Deus dederit sperantem* (*sic*).

M. Ravaisson présente la photographie d'une statue antique qui vient d'être acquise par le musée du Louvre. Cette statue, qui a fait partie d'une ancienne collection de Sienne, est de marbre de Paros très fin; le travail est bon et paraît indiquer l'époque hellénistique, la conservation est presque parfaite. La statue repré-

sente un personnage à cheveux courts et à barbe longue, debout, en marche, vêtu seulement d'un manteau dont il relève le pan, comme pour monter des degrés; il tient de la main gauche une lyre dont le corps est formé par une écaille de tortue. M. Ravaisson annonce en même temps qu'on peut voir au Louvre, depuis quelques jours, de beaux bronzes de la collection Gréau, acquis au moyen d'un crédit extraordinaire voté par les Chambres. Plusieurs de ces bronzes appartiennent aux meilleurs temps de l'art grec.

M. Dieulafoy rend compte des fouilles exécutées à Suse, pendant les premiers mois de cette année pour le compte du gouvernement français. L'expédition chargée de ces fouilles comprenait : M. Dieulafoy, chef de la mission ; Mme Dieulafoy ; M. Babin, ingénieur des ponts et chaussées, et M. Houssaye, docteur ès-sciences, préparateur à l'École normale supérieure. Le tumulus de Suse, montagne artificielle de 25 à 38 mètres de hauteur et d'environ 100 hectares de superficie, n'avait encore été exploré qu'une fois, en 1851, par sir Kenneth Loftus, qui y découvrit le palais et la célèbre inscription d'Artaxercès Mnémon. L'expédition dirigée par M. Dieulafoy, continuant les découvertes de Loftus, a mis au jour les objets suivants :

1° Un chapiteau bicéphale, de près de 4 mètres de longueur, analogue aux chapiteaux persépolitains; malgré la dimension de ce morceau, on espère pouvoir le rapporter en France et le placer au Louvre;

2° Une partie du couronnement des pylones placés au devant du palais d'Artaxerxès; ce couronnement se composait d'une frise de faïence de 4 m 50 de hauteur, dont les fragments ont été retrouvés dispersés à plus de 4 m 50 au dessous du niveau du sol; Mme Dieulafoy dessinait et numérotait sur place les fragments à mesure qu'ils sortaient de terre, et les faisait transporter sous des tentes où elle les remontait et les cataloguait avant qu'ils fussent emballés; grâce à ces soins minutieux, la frise pourra être reconstruite sur une longueur de 10 mètres;

3° Deux fragments de rampe de faïence, de l'époque élamique, curieux spécimens du plus ancien art susien, dont la découverte est due à Mme Dieulafoy;

4° Des fragments de bas-reliefs de brique émaillée qui représentent des personnages noirs, revêtus d'insignes royaux (peaux de tigre, riches vêtements où est figurée la citadelle de Suse, bracelets, grande canne), en sorte qu'on est conduit à se demander si la dynastie qui a précédé celle des Achéménides aurait été de race éthiopienne;

5° Divers ustensiles d'ivoire, de verre, de bronze, de terre (mais pas une parcelle d'or ou d'argent);

6° Un grand nombre de cachets élamites et achéménides, notamment un cachet d'opale qui paraît avoir appartenu à Xerxès ou Artaxerxès Ier;

7° Une série de briques et de stèles avec des inscriptions;

8° Les deux tiers d'une des tours qui défendaient l'entrée du palais. Elle se rattachait à un système de fortifications très complet et très savant.

Dans la prochaine campagne, M. Dieulafoy espère terminer le déblaiement des ouvrages fortifiés de la porte et pénétrer dans le palais élamite. Mais plus on avancera, plus les travaux seront lents et difficiles.

Séance du 17 Juillet 1885.

M. Léon Heuzey communique, de la part de MM. le colonel Gazan et le docteur Mougins de Roquefort, qui s'occupent depuis de longues années avec le zèle le plus louable à recueillir et à publier les monuments anciens de la région d'Antibes, l'estampage d'une inscription latine trouvée en cette ville en 1883, dans le quartier dit *le Prugnon*, au fond d'un ruisseau, et publiée dans le *Bulletin monumental*. Cette inscription est ainsi conçue :

.......GFCARINA
.......INICASACER
.......AETHVEOLIS
.......AMENTO.F.I.

« [? Julia] Gaii filia Carina [flam] inica sacer[dos]...... testamento fieri jussit. »

A la troisième ligne, MM. Gazan et Mougins de Roquefort ont vu un nom propre, *Aethucolis*, qu'ils ont pensé être celui d'une déesse d'Antibes, dont Carina était prêtresse. Cette idée, émise dans le *Bulletin monumental*, où le texte a paru d'abord, a été généralement acceptée et a paru dans plusieurs recueils épigraphiques. M. Heuzey croit devoir l'écarter. Le composé grec Αἰθουκολίς ne serait pas, dit-il, de formation régulière. Il faut séparer les mots autrement, détacher les lettres A E des syllabes qui les suivent et lire *thucolis*, en grec θουκολίς, contraction régulière pour θεοκολίς (comme Θουκυδίδης pour Θεοκυδίδης). Le mot θεοκολίς est la forme féminine de θεοκόλος (écrit aussi θεήκολος), qui était, chez les Grecs, le titre d'une fonction sacerdotale d'un rang élevé. Quant aux lettres *ae*, M. Heuzey y voit la fin du mot *quae* et lit *flaminica sacer*[*dos, qu*]*ae thucolis*, c'est-à-dire prêtresse flaminique, nommée θουκολίς dans le dialecte local. A l'époque romaine, on avait traduit officiellement le titre grec par l'appellation latine de *flaminica sacerdos*, mais les Antipolitains, fidèles à leurs traditions, conservaient dans l'usage le vieux terme hellénique. Il faut donc reléguer la déesse *Aethucolis* parmi les « faux dieux », comme disait feu A. de Longpérier. L'inscription d'Antibes n'en est pas moins un précieux vestige de l'hellénisme dans le midi de la France, puisqu'elle nous fait connaître à la fois une fonction religieuse d'Antipolis et une forme du dialecte antipolitain.

M. Casati complète les communications qu'il a faites cette année sur la numismatique étrusque par la production de pièces originales et d'empreintes ou dessins de pièces du cabinet des médailles, pour établir le rapport qui existait entre les monnaies d'argent et de bronze, et montrer, contrairement à l'opinion reçue, que le système monétaire étrusque était un système homogène qui a servi de modèle au système monétaire romain. L'unité monétaire étrusque est l'as libral. La monnaie d'argent étrusque la plus répandue porte le chiffre X et vaut dix as ; c'est le denier. Le demi-denier, qui correspond au quinaire romain, porte le chiffre V et vaut cinq as. Le quart de denier, le type du sesterce romain, porte en chiffres étrusques 2 1/2 ; il vaut en effet deux as et demi. On rencontre encore assez fréquemment le double denier, qui porte le chiffre XX et vaut vingt as. L'antériorité du système étrusque sur le système romain est, selon M. Casati, incontestable. La monnaie d'argent et la monnaie d'or étrusques présentent un caractère archaïque absolument spécial et unique, le revers lisse. M. Casati établit ensuite le rapport des monnaies d'or et des monnaies d'argent. Les monnaies d'or étrusques sont très rares. Les petites pièces à revers lisse, dont on connaît cinq ou six exemplaires, portent la marque de leur valeur dans le chiffre X et représentent dix deniers. Les pièces de Vulcinii, d'une époque postérieure, portent des signes qui dénotent que la valeur de l'or avait baissé au moment où elles ont été frappées ; elles sont à deux faces et l'on n'en connaît que des exemplaires uniques.

M. P.-Ch. Robert, en présentant un travail de M. Louis Blancard sur les talents grecs au Ier siècle de notre ère, signale les aperçus nouveaux contenus dans cet opuscule. Les divers talents en usage dans les pays grecs se composaient toujours de 6,000 drachmes, mais la valeur même de la drachme variait selon les pays. M. Blancard a cherché à établir la relation qui existait entre les diverses drachmes. Il s'appuie principalement sur le témoignage de deux auteurs grecs, l'Anonyme et Pollux, et d'un latin, Festus, et il n'hésite pas à proposer au texte de ces auteurs diverses corrections que les données générales de la question lui semblent autoriser. Ainsi, il n'admet pas qu'on doive conserver, dans Festus, *Alexandrinum* XII *denarium*, et propose, à l'exemple de Boeckh et de Vasquez Queipo, de modifier cette expression numérale : au lieu de XII *denarium*, il met XVc *denariorum* ; mais, dit M. Robert, si *denariorum* s'impose, est-il certain qu'on ait le droit de changer XII *duodecim* en XVc, *mille et quingentorum ?* Quoi qu'il en soit, l'auteur arrive, en prenant pour base la valeur de la drachme attique, à présenter le tarif suivant d'évaluation des monnaies grecques

au Ier siècle de notre ère :

1° La drachme attique, base de comparaison ;

2° Le denier romain des pays grecs d'Italie, semblable à l'attique ;

3° La drachme de Tyr, semblable à l'attique;

4° La drame asiatique (antiochique ou syrienne, rhodienne, cistophorienne), valant les 3/4 de l'attique ;

5° Le victoriat de Sicile, courant aussi et exceptionnellement à Rhegium, et valant la moitié de la drachme attique;

6° La drachme alexandrine, valant le quart de l'attique ;

7° La drachme arsacide ou babylonienne, valant les 7/6 de l'attique;

8° La drachme éginète valant les 10/6 de l'attique.

Il est à remarquer que M. Blancard est en contradiction sur un grand nombre de points avec MM. Mommsen et F. Hultsch. Le premier ne change rien au tarif donné par Festus. Ainsi, dans son Histoire de la monnaie romaine, il ne modifie pas l'expression arithmétique XII *denarium*, qui s'applique au talent d'Alexandrie, et la considère comme exprimant la valeur d'un talent de cuivre. Le second, dans son vaste traité de Métrologie grecque et romaine, s'occupe du passage de Pollux, cité plus haut et corrigé par M. Blancard. Il en signale l'obscurité, mais le maintient tel qu'il est et tente de l'expliquer par différentes hypothèses.

SOCIÉTÉ NATIONALE DES ANTIQUAIRES DE FRANCE

Séance du 10 Juin 1885.

M. Prost communique l'empreinte d'une pierre gravée sur laquelle on voit un aigle éployé au dessus, une tête imberbe radiée, à droite; de chaque côté, une hampe d'enseigne militaire surmontée d'une Victoire aptère tenant une couronne; à l'exergue, les lettres CDV. Le sujet paraît se rapporter à une apothéose impériale.

M. Voulot présente le moulage d'une stèle trouvée à Grand (Vosges) représentant un personnage imberbe, de face, debout, vêtu d'une tunique longue, la main droite armée d'une hache ; sous ses pieds, un chien.

M. Mowat présente des empreintes d'une pierre à moules, découverte à Rennes et conservée au Musée archéologique; sur l'une des faces, on voit les instruments de la Passion; sur l'autre face, un personnage vêtu d'une sorte de caleçon court auquel une bourse est attachée ; il est violemment attiré par les mains crochues d'un personnage dont le corps est détruit; ce tableau représente sans doute un damné entraîné dans l'enfer par le diable. La pierre paraît devoir être rapportée à la fin du XVe siècle.

Séance du 17 Juin 1885.

M. de Geymuller présente les épreuves photographiques des dessins d'un architecte français conservés à la Bibliothèque royale de Munich ; d'après des indices certains, il les restitue à Du Cerceau; ces dessins représentent des monuments vus par l'auteur dans un voyage qu'il aurait exécuté en Italie, vers 1545.

La séance est suspendue pour permettre aux membres présents de procéder, sous la conduite de M. de Villefosse, à la visite des bronzes antiques acquis à la vente de la collection Gréau pour le Musée du Louvre.

A la reprise de la séance, M. de Villefosse lit un travail du P. Camille de la Croix intitulé : *Troisième note sur de nouvelles inscriptions franques trouvées à Antigny (Vienne)*.

A cette occasion, M. de Laurière rappelle que le cimetière antique d'Antigny était déjà connu des archéologues par le monument appelé *Lanterne des Morts*.

M. Germain Bapst annonce que des fouilles viennent d'être exécutées à Van (Arménie), et qu'on y a trouvé des monuments de l'art chaldéo-assyrien dont le travail rappelle celui du siège de bronze de même provenance acquis par M. le marquis de Vogüé.

Séance du 24 Juin 1885.

M. d'Arbois de Jubainville lit un travail intitulé : *Lugues, Lugoves ; le Mercure gaulois.*

M. Flouest lit, au nom de M. le comte de la Noé, un mémoire sur l'*Oppidum gaulois en général.*

M. l'abbé Beurlier communique, de la part de M. l'abbé Batiffol, les dessins de deux objets d'art grec vus par lui à Apollonie d'Épire ; l'un, un satyre de bronze de même style que celui de Dodone découvert par M. Carapanos ; l'autre, une tête de femme voilée, terre cuite, analogue aux figurines tarentines signalées par Fr. Lenormant.

M. le chanoine Julien-Laferrière communique deux inscriptions inédites relevées par lui, l'une au portail de l'église de Saint-Léger-en-Saintonge, l'autre sur la cloche de la même église ; il signale quelques particularités des églises romanes en Saintonge, notamment leur réfection partielle au commencement du XIIIe siècle et l'emploi du fer-à-cheval comme motif d'ornementation. Un membre dit que ce dernier ornement fait allusion à des pèlerinages accomplis au tombeau de saint Martin.

M. E. Muntz rappelle que M. Grimm a démontré que le cheval du *Saint-Georges* de Raphaël au Musée du Louvre était imité de l'un des chevaux antiques de Monte Cavallo et qu'il en a conclu que le tableau de Raphaël était postérieur à l'établissement du Maître à Rome en 1507-1508. M. Muntz, se servant d'un dessin publié par M. Courajod, établit que Raphaël a connu les colosses de Monte Cavallo par l'intermédiaire de Léonard de Vinci dans l'atelier duquel ce dessin a été exécuté et que le *Saint-Georges* du Louvre doit, en conséquence, être daté de 1504, et non de 1507-1508.

M. Héron de Villefosse communique, de la part de M. Albert Babeau, de Troyes, la copie d'une inscription qui aurait été relevée en 1631 par le chanoine Bonhomme, mais qui est manifestement controuvée.

Séance du 1er Juillet 1885.

M. de Goy communique la photographie d'une *Mise au tombeau* de la cathédrale de Bourges.

M. Maxe Werly présente le dessin d'une roulette de bronze conservée au Musée de Rouen et destinée à reproduire en relief sur la terre molle des poteries les ornements gravés en creux sur la tranche.

M. Gaidoz lit une notice sur les monnaies *à la roue* et *à la croix* de la Gaule ; il ramène ces monnaies à un seul type primitif, celui de *la roue*, qui est celui des monnaies grecques imitées par les Gaulois. L'avènement et le triomphe du christianisme vinrent donner une signification nouvelle à ces monnaies qui paraissaient porter le signe de la croix chrétienne et assurer la continuation de ce type jusque dans les temps modernes.

M. Courajod lit un mémoire intitulé : *Documents sur l'histoire des arts et des artistes à Crémone aux XVe et XVIe siècles.*

Séances des 8 et 15 Juillet 1885.

M. Al. Bertrand communique les photographies d'une tête de marbre blanc qu'il a reçue de M. Aug. Nicaise et que l'on croit provenir des anciennes fouilles exécutées par Grignon au Chatelet (Haute-Marne).

M. Flouest communique de beaux dessins coloriés d'objets antiques retirés d'un tumulus de la forêt de Champberceau, commune de Rivière-les-Fossés (Haute-Marne), notamment une feuille mince et flexible de bronze façonnée en ceinture.

M. Molinier lit un extrait d'un mémoire de M. Cloquet sur une peinture murale de l'église de Tournay (Belgique).

M. l'abbé Thédenat fait circuler les empreintes de deux masques moulés sur le visage de deux enfants défunts ; le premier, trouvé à Paris dans une sépulture romaine de la rue Nicole, est conservé au Musée Carnavalet ; le second, trouvé à Lyon et conservé au Musée de cette ville, donne, comme on l'apprend par l'épitaphe gravée sur la tombe, les traits de Claudia Victoria, morte à l'âge de 10 ans 1 mois et 11 jours.

M. l'abbé Beurlier communique la photographie d'un taureau de bronze

trouvé à Dodone et appartenant à la collection de M. Troïenski, consul général de Russie à Janina. Cette œuvre d'art est d'un style tout particulier. Il fait également circuler une drachme inédite d'Apollonie d'Épire destinée au Cabinet des médailles et d'une très belle conservation : on y lit des noms de magistrats locaux : *Agonippos* et *Presbylos, fils de Timoxénos*.

M. Lecoy de la Marche lit une analyse détaillée d'un manuscrit du xive siècle conservé à la Bibliothèque de Naples : *De arte illuminandi*. M. de Barthélemy achève la lecture du mémoire de M. de la Noë sur *l'Oppidum gaulois en général*. A cette occasion, un membre présente des observations sur l'emploi des pluriels *oppidums* et *oppida* et autres analogues en français.

Séance du 22 Juillet 1885.

M. Collignon communique la photographie d'une sculpture trouvée sur la ligne du chemin de fer de l'Est, près de Gondrecourt, et représentant une divinité gauloise assise.

M. l'abbé Tourret donne divers renseignements sur trois missels anciens du diocèse d'Elne, offrant un intérêt archéologique.

M. Lecoy de la Marche achève la lecture de son étude sur le manuscrit de la bibliothèque de Naples renfermant le *De Arte illuminandi*, et donne, d'après ce traité, des explications sur le broyement des couleurs, sur leur application et sur les instruments de l'enlumineur.

M. l'abbé Thédenat fait circuler l'estampage d'une coupe de marbre trouvée près de Cherchell (Algérie), représentant deux personnages se tenant par une main et faisant de l'autre le geste de l'orant.

M. Prost commence la lecture d'un mémoire sur les justices privées.

Séance du 29 Juillet 1885.

M. Muntz propose une interprétation nouvelle pour un passage du moine Théophile. Il signale l'analogie entre l'exécution de la pierre tombale de Frédégonde, à Saint-Denis, et les procédés décrits par Théophile au chapitre 12 du livre II de son traité.

M. de Montaiglon fait observer qu'il serait difficile de fixer la date précise de ce tombeau, mais qu'il présente les caractères de l'école romane du xie ou du xiie siècle.

M. Prost continue la lecture de son mémoire sur les justices privées.

M. de Barthélemy lit la suite de l'étude de M. de la Noë sur les Oppida.

M. Flouest présente des photographies envoyées du département des Basses-Alpes par M. Eysseric, représentant un Mercure en bronze et une statue en marbre mutilée de l'époque romaine.

M. Courajod lit une note sur la statue de Diane qui surmonte une fontaine dans le jardin de l'Orangerie à Fontainebleau.

La fonte originale de Barthélemy Prieur, après avoir été transportée à Paris à l'époque de la Révolution et avoir été égarée pendant plus de 75 ans à la Malmaison, est actuellement au Musée du Louvre. Le bronze, aujourd'hui placé à Fontainebleau, a été substitué par erreur en 1813 à la fonte de Prieur. Cette seconde statue, fondue par les Keller et datée de 1684, est d'une très bonne exécution et provient de Marly.

BIBLIOGRAPHIE

122. Courajod (L.). Germain Pilon et les monuments de la chapelle de Birague à Sainte-Catherine-du-Val-des-Écoliers. Nogent-le-Rotrou, impr. Gouverneur, 1885, in-8°, 18 p. et fig. (Extrait des *Mémoires de la Soc. nat. des Antiq. de France.*)

123. Courajod (L.). Le tombeau de Michel de Marolles, autrefois dans l'église de Saint-Sulpice, aujourd'hui au Musée du Louvre. Nogent-le-Rotrou, imp. Gouverneur, 1885, in-8°, 8 p., fig. (Extrait du *Bulletin de la Soc. des Antiq. de France.*)

124. Courajod (Louis) et Emile Molinier. Donation du baron Charles Davillier. Catalogue des objets exposés au Musée du Louvre. Paris, Imprimeries réunies, 1885, in-4°, 310 p., gravures.

Il n'y a pas longtemps, à propos du Catalogue des terres cuites publié par M. Heuzey, nous déplorions que les catalogues du Louvre, fussent les plus mal imprimés de tous les catalogues des musées d'Europe. Nous n'étions pas seul de notre avis et il faut croire que les imprimeurs eux-mêmes ont fini par le partager. Du moins le catalogue de la collection Davillier permet d'espérer que l'on a enfin renoncé à imprimer des volumes dont l'aspect seul suffit à empêcher le public de les acheter; ce catalogue est aussi luxueux que n'importe quel catalogue étranger, imprimé sur beau papier, avec de beaux caractères et illustré de nombreux croquis. Quant au texte, nous n'avons pas à en faire l'éloge puisque les lecteurs de la *Gazette* en connaissent de reste les auteurs. Ce que nous tenons surtout à signaler, ce sont les changements matériels que l'on a apportés à l'exécution des catalogues; mais ce que nous voudrions bien aussi voir, et le plus tôt possible, ce sont les catalogues eux-mêmes : beaucoup manquent totalement ou sont absolument démodés; d'autres sont épuisés complètement et introuvables; tel est par exemple celui de la sculpture de la Renaissance qu'il faut, non pas réimprimer, mais refaire à nouveau et pour lequel M. Courajod, par ses études quotidiennes, serait un rédacteur tout désigné.

125. Lasteyrie (Robert de). Bibliographie des travaux historiques et archéologiques publiés par les Sociétés savantes de la France. 1re livraison, Paris, Impr. nat., 1885, in-4°, xi-200 p.

Le titre seul de cette publication fait aisément entrevoir tout l'intérêt qu'elle aura pour les archéologues. C'est en effet pour l'archéologie que la connaissance des travaux des savants provinciaux peut être surtout utile; les travaux historiques faits en province, loin des centres d'informations, loin souvent de bibliothèques suffisamment tenues au courant des publications récentes, sont dans bien des cas vagues et stériles; mais il n'en est pas de même des travaux d'archéologie. Ce que ces revues renferment de descriptions de monuments, de journaux de fouilles, de notices sur des découvertes intéressantes est véritablement prodigieux, et de la condensation de ces renseignements parfois minuscules peuvent sortir des aperçus, des livres tout à fait nouveaux, basés sur des observations prolongées et multipliées. Plusieurs publications du genre de la *Bibliographie* ont déjà paru à l'étranger, mais jusqu'ici nous ne possédions en France aucun répertoire qui pût lui être comparé; grâce aux efforts de M. Robert de Lasteyrie, qui a été secondé dans cette tâche ingrate par MM. H. Dupont et E. Lefèvre-Pontalis, cette lacune est en train d'être comblée. Le classement adopté est l'ordre alphabétique par département; le dépouillement des volumes de chaque Société est précédé d'une courte notice sur les publications de cette Société. Enfin chaque article porte un numéro; le premier fascicule qui comprend les départements de l'Ain, de l'Aisne, de l'Allier, des Alpes (Hautes et Basses), des Alpes-Maritimes, de l'Aube, de l'Aveyron, des Bouches-du-Rhône et d'une partie du Calvados ne compte pas moins de 6,069 numéros. C'est dire l'étendue qu'aura la publication entière; elle serait de nature à décourager un directeur moins courageux que M. R. de Lasteyrie. E. M.

126. Perrot (G.) et Chipiez (Ch.). Histoire de l'art dans l'antiquité, t. III : Phénicie et Cypre. Contenant 644 grav. Paris, Hachette, 1885, gr. in-8° de 916 pages.

Avec le troisième volume de cet ouvrage, nous nous rapprochons des pays grecs. Il est ici question de la Phénicie et de Cypre, c'est-à-dire des contrées qui ont, par excellence, subi l'influence réciproque de deux courants opposés, celui des civilisations orientales et celui de la civilisation hellénique. Nulle part, en effet, plus qu'à Cypre, ne se sont mieux trouvés en contact et pénétrés ces deux éléments hétérogènes, dont la fusion a produit un art tout à fait original et caractéristique qui méritait bien qu'on lui consacrât un volume tout entier.

Le plan suivi par les savants auteurs est ici le même que pour les précédents volumes. Après un coup d'œil d'ensemble sur la civilisation phénicienne, la situation géographique du pays, les origines des Phéniciens, leur religion, leur écriture, nous abordons l'art par la détermination des caractères généraux de l'architecture. Les chapitres suivants traitent de l'architecture funéraire, de l'architecture religieuse, de l'architecture civile, de la sculpture phénicienne, de la sculpture cypriote, de

la glyptique, de la peinture, des arts industriels; l'ouvrage se termine par un aperçu original sur le rôle historique des Phéniciens.

Étant donné qu'à Cypre, il y eut de très bonne heure des populations helléniques qui y apportèrent leur art et leur esprit inventif en même temps que les Orientaux, de telle sorte que les monuments cypriotes ne sauraient être regardés comme exclusivement d'inspiration phénicienne, on se serait peut-être, de prime abord, attendu à ce que MM. Perrot et Chipiez traitassent séparément de la Phénicie, puis de l'île de Cypre en particulier. Au contraire, c'est à Cypre qu'ils vont tout d'abord chercher les Phéniciens, et cela se comprend à cause des difficultés toutes particulières du sujet. Il n'y a presque rien de phénicien dans la Phénicie proprement dite, et les résultats négatifs de la mission de M. Renan dans ce pays, attestent que les villes phéniciennes de la côte de Syrie ont été successivement détruites et rebâties aux époques grecque, romaine et médiévale. Il en est de même sur la côte d'Afrique où Carthage, la plus importante des colonies phéniciennes, n'a presque laissé que des ruines romaines; et quant aux *Emporia* que les marchands puniques avaient échelonnés le long des Syrtes, leurs vestiges eux-mêmes ont, la plupart du temps, disparu. Mais, en face de Tyr et de Sidon, il y avait Kition, Paphos, Idalion, Golgos et d'autres points encore de l'île cypriote où de nombreuses inscriptions phéniciennes recueillies de nos jours attestent que c'est là, plus qu'ailleurs, qu'on a la chance de glaner les vestiges les plus considérables de l'art phénicien. Reste naturellement un point délicat sur lequel doivent s'exercer la critique et la pénétration de l'archéologue, c'est de démêler parmi les antiquités de Cypre, ce qui est proprement phénicien de ce qui a subi l'influence hellénique ou égyptienne. Je n'ai pas besoin de dire que des maîtres experts comme les auteurs de cet ouvrage se sont tirés de cet embarras mieux que personne eût pu le faire.

Cette difficulté existe non seulement pour Cypre, mais pour tous les pays où les Phéniciens ont établi leurs comptoirs. Je n'en veux citer qu'un exemple. Abordant l'étude de l'architecture funéraire, M. Perrot essaye, comme de raison, pour en mieux faire comprendre les formes, de donner préalablement un aperçu sur les idées des Phéniciens sur l'autre vie, et le principal texte original qu'il invoque et qu'il puisse invoquer, d'ailleurs, est la grande inscription du tombeau d'Eschmunazar, sur la date de laquelle il n'émet aucune opinion. Or, que deviennent toutes les théories qu'on peut émettre au sujet des croyances des Phéniciens fondées sur ce texte, s'il vient à être établi que le tombeau d'Eschmunazar est postérieur à Alexandre, ce qui est mon avis? Ce ne sont plus des idées phéniciennes, mais des idées helléniques transcrites en écriture phénicienne, et on ne saurait guère en tenir compte au point de vue qui nous occupe.

Il a donc fallu suivre partout les Phéniciens dans le bassin de la Méditerranée avec le risque de se heurter partout aux mêmes difficultés, et ces difficultés sont d'autant plus grandes qu'au point de vue de l'art jamais peuple ne fut moins original et moins doué d'inspiration que le peuple de marchands dont il est question. Prenez leurs stèles funéraires en Phénicie, à Cypre, à Malte, en Sicile, à Carthage, vous n'y rencontrez que des représentations dont le prototype est chez les Égyptiens, les Assyriens ou les Grecs. Leurs monnaies sont de style grec et les types orientaux qu'elles portent, quand ce ne sont pas des types grecs, ont leur origine en Égypte ou en Assyrie. Même le masque carthaginois de terre cuite que j'ai recueilli à 3m 50 de profondeur, dans des fouilles à Carthage, et que donne M. Perrot en appendice, s'il se rapproche par son style du type des grandes monnaies d'électrum de Carthage, n'a pas de moindres rapports avec les monnaies archaïques d'Athènes elle-même. Ainsi donc, pénurie de monuments et manque d'originalité dans le petit nombre de ceux qui restent, voilà ce qui caractérise les Phéniciens qui n'ont inventé que leur écriture, née du besoin qu'ils avaient de caractères cursifs et de signes abrégés pour faire leurs comptes commerciaux et marquer leurs marchandises. On peut dire qu'il n'y a pas d'art phénicien.

Mais il y a un art cypriote, né de la combinaison des éléments phénicien, hellénique et égyptien, et l'originalité profonde de cet art se manifeste dans la statuaire, la céramique, la glyptique, la peinture, la verrerie, la métallurgie. Il n'y a pas de bien longues années encore que les premières découvertes à Cypre ont mis en pleine lumière tout un monde archéologique inconnu jusque-là; aussi chercherait-on vainement dans les anciennes histoires de l'art antique le chapitre concernant l'île qui était comme un pont jeté entre deux mondes. De là, pour le présent volume, un attrait tout spécial; les découvertes y sont admirablement résumées et les résultats en sont, pour ainsi dire, codifiés par la critique sûre et la justesse de vue des auteurs. Ils avaient à leur disposition, il faut le dire, une série de magnifiques monuments aussi curieux qu'intéressants à classer, à expliquer et à décrire. Citons entre autres la fameuse statue connue sous le nom de *Prêtre à la colombe*, les statues trouvées à Athiénau dont la raideur rappelle l'art assyrien; toute une série de statues qu'on pourrait qualifier d'*égyptisantes*, comme le colosse d'Amathonte, et d'autres d'*hellénisantes*, au même titre que les monuments archaïques trouvés dans les îles ou sur la côte de l'Asie Mineure. M. Perrot met habilement en lumière l'influence assyrienne et égyptienne mêlée à celle de l'archaïsme hellénique en ce qui concerne l'art des bas-reliefs des sarcophages d'Amathonte et d'Athiénau. Dans le chapitre considérable consacré à la glyptique, il fait de même ressortir cette thèse d'un « art éclectique, si pauvre tout ensemble et si fécond, qui trouve plus facile et plus vite fait d'emprunter que d'inventer. » Un des côtés de l'art où, avec la statuaire, le génie mitigé des Cypriotes s'est développé avec le plus d'ingéniosité et d'originalité, c'est la céramique; le sujet n'a été traité nulle part aussi complètement que par M. Perrot; j'en dirai autant de la verrerie qui, en Phénicie et à Cypre, a fourni des monuments si curieux et si intéressants; de l'orfèvrerie, de la bijouterie et en général de la métallurgie, matières traitées longuement et avec originalité dans le présent ouvrage. Bref, nous regrettons de ne pouvoir nous étendre davantage sur cet important volume, le troisième d'une œuvre monumentale qui défie toute comparaison avec les travaux du même genre qu'a pu produire l'érudition étrangère.

Ernest BABELON

127. Reinach (Salomon). Manuel de philologie classique. Tome second : Appendice. Paris, Hachette, in-8° de 310 pages.

Ce second volume est, comme le dit l'auteur dans sa préface, le commentaire perpétuel du premier. Il renferme, sur les mêmes matières, des développements de deux sortes : des notices bibliographiques ou des résumés de l'état actuel de la science sur des points qui ne sont qu'effleurés dans le premier ouvrage. M. Reinach y traite avec des détails

particuliers de la bibliographie des recueils périodiques et des catalogues des collections, de l'épigraphie grecque et latine, de l'histoire de l'art antique, de la géographie ancienne, de l'administration du Bas-Empire et de la mythologie figurée. Tels sont les points sur lesquels l'auteur appuie particulièrement ici, mais le cadre du livre et l'ordonnancement des matières sont les mêmes que dans le précédent ouvrage. On peut se demander pour quelles raisons les deux volumes n'ont pas été fondus ensemble de manière à former un tout plus homogène. M. Reinach répond à cette objection qu'il a prévue : l'*Appendice* s'adresse aux érudits de profession, ou plutôt aux étudiants qui veulent devenir des érudits, le *Manuel* est un livre d'enseignement; l'*Appendice* est un guide en matière d'érudition. La place importante que tiennent les sciences archéologiques dans cet ouvrage nous commandait d'en parler ici; c'est un répertoire où aucune œuvre importante publiée jusqu'en 1884 n'est omise, et où les dernières découvertes sont résumées avec soin. L'auteur ne se dissimule pas que des spécialistes pourront relever dans son livre des omissions, et peut-être des inexactitudes; néanmoins ces imperfections de détail disparaissent devant les services que son œuvre est appelée à rendre aussi bien aux professeurs qu'aux élèves.

Veut-on s'occuper d'une question quelconque d'histoire, de philologie, de mythologie, d'archéologie, de géographie ancienne, par exemple des mosaïques, de l'architecture étrusque, des peintures campaniennes; on trouvera sous ces rubriques des définitions courtes et précises, une histoire du sujet, l'indication des travaux les plus considérables publiés sur la matière, en France et à l'étranger, avec appréciation et quelquefois analyse de ce qu'ils renferment, énumération des plus importants monuments connus. Qu'il y ait quelques omissions ou quelques inexactitudes, le travailleur saura vite y remédier et y suppléer en recourant aux sources indiquées. Que quelques paragraphes soient traités d'une manière moins complète que d'autres, c'est un écueil qu'il eût été presque impossible d'éviter. C'est au point de vue général qu'on doit se placer pour apprécier le mérite d'un répertoire comme celui-ci, qui, outre l'énorme travail et l'accumulation de fiches qu'il suppose, rentre, malheureusement pour l'auteur, dans la catégorie des livres qu'on est porté à exploiter indéfiniment sans les citer jamais. On y puise des renseignements; le travailleur consciencieux a recours aux sources qu'il y trouve indiquées; il cite ces dernières, mais il lui vient rarement à l'idée de dire qu'il est en grande partie redevable de son érudition bibliographique à un manuel d'un usage commode, qui lui a servi de secrétaire quand il n'a pas été son maître. En égard à ces considérations générales, des imperfections de détail, je le répète, n'enlèvent rien ni au mérite de l'auteur, ni à l'importance de son ouvrage. L'antiquité classique, dans toutes ses branches, y est amplement et judicieusement représentée, et il serait à désirer que les sciences du moyen âge dont les sources sont si éparpillées et si multiples, fussent dotées d'un pareil manuel.

Ernest BABELON.

128. Rupin (E.). Pierre Raymond, émailleur à Limoges. Brive, impr. Roche, 1885, in-8°, 13 p., fig. (Extrait du *Bulletin de la Soc. arch. de la Corrèze.*)

129. Rupin (E.). Colombe eucharistique en cuivre doré et émaillé de Laguenne (Corrèze). Brive, impr. Roche, 1884, in-8°, 20 p., fig. (Extrait du *Bulletin de la Soc. arch. de la Corrèze.*)

130. Six (Janus). De Gorgone (Specimen litterarium inaugurale). Amsterdam, Rœver Krober-Bakels, in-4°, 1885.

Cette thèse d'archéologie grecque se rapporte à l'une des représentations les plus fréquentes sur les monuments antiques de tout genre : marbres, terres cuites, vases peints, monnaies et monuments d'or et d'argent, de toutes les époques, depuis l'âge le plus archaïque jusque chez les Romains. Le sujet est donc extrêmement vaste, et bien qu'il ait été déjà abordé plusieurs fois dans quelques-unes de ses parties, notamment par Levezow, il restait encore une riche carrière à exploiter, et promettant d'abondantes découvertes. M. Janus Six s'est acquitté supérieurement de la tâche qu'il s'était fixée. Il ne s'agissait pas seulement de définir et de préciser le rôle de la Gorgone et de décrire cette tête monstrueuse : *Magnis malis, late dehiscens, ingentem dentibus similem edens*; il importait surtout de classer chronologiquement, par région et par familles, les représentations variées presque à l'infini du type de la Gorgone.

Ce qui, à mon avis, constitue surtout l'originalité et l'importance du travail de M. Six, c'est que l'auteur s'est placé particulièrement au point de vue numismatique; il a constitué ainsi à ses recherches une base solide et certaine, ne laissant rien au sentiment ou à l'imagination qui, lorsqu'il s'agit de questions de style et d'âge des monuments, peuvent parfois entraîner hors du droit chemin l'archéologue qui n'a qu'eux pour guide. Par suite du point de vue où s'est placé l'auteur, la numismatique est peut-être celle des branches de la science archéologique qui a le plus gagné au présent travail où de nombreuses attributions nouvelles sont proposées, discutées, établies. Des monnaies à la tête de Gorgone, autrefois classées à Abydos ou à Astacus, sont restituées en partie à Apollonie sur le Rhyndacus, en partie à Selgé. Les bronzes de Himéra, de Motya et de Camarina ont été classés à leur véritable date. Les têtes de Méduse dont Phidias orna ses statues sont retrouvées sur des monnaies contemporaines; enfin une foule d'autres problèmes de numismatique sont abordés et paraissent définitivement résolus.

Mais ce ne sont pas les seuls faits nouveaux, loin de là, qu'on rencontre dans l'ouvrage de M. Six. N'est-ce pas un résultat scientifique important que le rangement par séries chronologiques, par régions et par style, de toutes ces figures qui classent par là même les monuments sur lesquels elles sont reproduites. Les plus anciennes têtes de Gorgone que M. Six ait ainsi cataloguées sont représentées l'une sur le bouclier d'un combattant peint sur une amphore trouvée dans l'île de Mélos; l'autre sur un miroir; une troisième enfin sur une petite monnaie incertaine attribuée à Abydos ou à Parium ou plutôt peut-être à Selgé. Il y a donc un grand intérêt à rapprocher ces trois monuments qui offrent le même type de Gorgone, et à montrer qu'ils sont les produits d'une même inspiration. Cet exemple, entre mille, suffit pour montrer l'intérêt qui s'attache au travail de M. Six. Quant à l'origine de la Gorgone qu'on trouve mentionnée pour la première fois dans Homère, sur le bouclier d'Agamemnon, M. Six établit que les Grecs l'ont reçue de l'île de Chypre. D'où les Cypriotes tenaient-ils cette représentation? Est-ce des Assyriens, des Phéniciens, des Égyp-

tions, des Hittites ? M. Six croit que la Gorgone est d'origine hittite, de même que le dieu Bes des Égyptiens qui a, avec elle, beaucoup de rapports. Cette opinion, qui me paraît fort douteuse, a sans doute, je suppose, pour principal fondement l'importance que, dans ces dernières années, quelques savants ont attribuée au peuple hittite et à son rôle historique : j'avoue que je ne partage pas cet engouement et je ne serais pas éloigné de croire que ce peuple nouveau n'a jamais eu l'importance qu'on voudrait lui attribuer; en un mot, que le roman hittite disparaîtra dans un avenir prochain quand la période du froid raisonnement succèdera à celle de l'imagination et de la théorie préconçue.

Ernest BABELON.

131. Toubbet (G.-M.). Lampes chrétiennes antiques du cabinet de France. Paris, Leroux, 1885, in-8°, 9 p., fig. (Extrait de la *Revue archéologique*.)

132. Vanson. La crypte de Saint-Mansuy, notice archéologique et historique. Nancy, impr. Vagner, 1885, in-8°, 18 p.

133. Wanner (H.). Deutsche Götter und Helden, nebst der Sage von Parzival. Hanovre, Helwing, in-8°.

SOMMAIRE DES RECUEILS PÉRIODIQUES.

BULLETIN ÉPIGRAPHIQUE.

MAI-JUIN 1885.

Lafaye (G.). Observations sur une inscription latine récemment découverte à Lyon.

Jullian (C.). Inscriptions de la vallée de l'Huveaune (suite).

Delattre (A.-L.). Inscriptions de Carthage (suite).

Reinach (S.) et Mowat (R.). Déchiffrements rectifiés (suite).

Maxe-Werly (L.) et Mowat (R.). Correspondance.

REVUE NUMISMATIQUE.

TROISIÈME TRIMESTRE 1885.

Maxe-Werly (L.). Nouvelle étude sur les monnaies dites *à la croix* : 1° Monnaies des Cadurques (vignettes).

Babelon (Ernest). Médaillon inédit de l'empereur Gallien (vign.).

Barthélemy (An. de). Monnaies mérovingiennes de Senez et de Venasque (vig.).

Deschamps de Pas (L.). Étude sur la monnaie de Boulogne (pl. x et xi).

Engel (Arthur). Imitations de Château-Renault (pl. xii et xiii).

Valton (P.). Gian Cristoforo Romano, médailleur (pl. xiv).

Zay (E.). Notice sur quelques monnaies des colonies françaises.

REVUE ARCHÉOLOGIQUE.

MAI 1885.

Perrot (G.). Le monument d'Eflatoun en Lycaonie et une inscription hittite (2 pl.).

Deux lettres du docteur Maryan Sokolowski fournissent de précieux renseignements sur ce monument de l'époque anté-hellénique et annoncent qu'une mission organisée par un riche Polonais, le comte Lanckoronski, doit consacrer deux ans encore à explorer toute la Pamphylie et le chemin du Taurus jusqu'à Iconium ; on espère d'importants résultats de cette exploration archéologique.

Reinach (S.). La seconde stèle des guérisons miraculeuses, découverte à Épidaure.

Collignon (Max). Caractères généraux de l'archaïsme grec.

Braux (Alph.). Les bronzes de Teti et le fer en Sardaigne.

Clermont-Ganneau. Deux nouvelles inscriptions phéniciennes de Sidon.

Deloche (M.). Études sur quelques cachets et anneaux de l'époque mérovingienne (suite).

Leger (Louis). Nécrologie : le comte Alexis Ouvarov.

JUIN 1885.

Bapst (G.). Quelques bronzes du musée de Tiflis (4 pl.).

Clermont-Ganneau. Mouches et filets.

Explication d'une coutume égyptienne mentionnée par Hérodote.

Deloche (M.). Études sur quelques cachets et anneaux de l'époque mérovingienne (suite).

Muntz (E.). Les monuments antiques de Rome à l'époque de la Renaissance (suite).

Gaidoz (H.). Le dieu gaulois du soleil et le symbolisme de la roue (suite).

Drouin (Ed.). Observations sur les monnaies à légendes en pehlvi et en pehlvi-arabe (suite).

Clermont-Ganneau (Ch.). L'inscription phénicienne de Ma'soub (vign.).

Briau (René). L'introduction de la médecine dans le Latium et à Rome.

BULLETIN TRIMESTRIEL DES ANTIQUITÉS AFRICAINES.

AVRIL-JUILLET 1885.

Pallu de Lessert (C.). Les gouverneurs des Maurétanies.

Poinssot (J.). Voyage archéologique en Tunisie (suite).

Winkler (A.). Notes sur les ruines de Bulla Regia.

Demaeght (L.). Accroissements du musée archéologique d'Oran.

Gravures : Citadelle byzantine d'Aïn Hedja. — Porte triomphale de Sidi Abd-er-Rebbou. — Fragments d'architecture de Borj-Messaoudi. — Plan de Bulla Regia. — Buste romain. — Statue provenant d'Aïn Temouchent. — Bas-relief. — Moulin à bras. — Amphore, etc.

ANNALI DELL' INSTITUTO DI CORRISPONDENZA ARCHEOLOGICA per l'anno 1883.

I. — FOUILLES.

Rossi (St. de). Vasi laziali trov. presso Albano.

Klitsche de la Grange. Oggetti ceramici trov. nelle tombe delle Allumiere.

Helbig. Scavi di Chiusi.

Chigi. Necropoli nel comune di Colle.

Helbig Scavi di Corneto.

Brambilla. Scavi di Monza.

Helbig. Scavi di Orvieto.

Stevenson. Scavi di Palestrina.

Mau. Scavi di Pompei.

Helbig. Scavi di Taranto.

Viola. Scavi dell'agro Tarantino.

Helbig. Scavi di Vulci.

Barnabei. Viaggio nell'Italia meridionale.

Tardieu. Terme scoperte a Royat (Auvergne).

Kondakoff. Scavi della Russia meridionale.

II. — MONUMENTS.

A. *Sculptures*. Helbig. Testa di Lisia.

Fabricius. Due testine femminili di provenienza greca.

Stevenson. Rilievo glodiatorio.

Fabricius et Wissowa. Replica del gruppo di Menelao della villa Ludovisi, esistente nel museo Torlonia.

Mau. Sculture trov. in un giardino di Pompei.

B. *Bronzes*. Undset. Disco umbilicato dichiarato di origine nordica.

Stevenson. Statuetta di Ercole trov. a Palestrina.

Stevenson. Altra statuetta virile trov. ivi stesso.

Wissowa. Balsamario di bronzo con relievo bacchico.

Helbig. Idoletto trov. in tomba orvietana.

Mau. Statuetta di donna trov. a Pompei.

Helbig. Sedia sepolcrale ed altri oggetti trov. in tomba chiusina.

Mau. Statuetta di Mercurio e de' Lari trov. a Pompei.

C. *Or, argent, pierres précieuses, verres*, etc.

Helbig. Anello d'oro con incisione d'un lione che lacera un delfino.

Chigi. Orecchini d'oro trov. a Colle.

Mau. Oggetti d'oro ed argento trov. in Pompei.

Brambilla. Anello d'argento con amorino nel castone.

Helbig. Scarabeo con rappresentanza d'un Satiro.

Rossi (De). Gemma rappr. il giudizio di Salomone.

Helbig. Scarabeo rappr. un efebo che uccide un altro.

Dressel. Gemma rappr. una Ψυχή.

Lanciani. Collezione di vetri trovati nell' agro romano.

Chigi, Helbig et Undset. Armille ed altri oggetti di vetro trov. presso Grosseto.

Rossi (De) et Helbig. Fondo di tazza con rappresentanza del tempio di Gerusalemme.

Chigi. Vetri trov. ad Ancarano.

Helbig. Lastre d'avorio con relievi arcaici trov. in tomba vulcente.

Chigi. Ambre servite da fibule, trov. ad Ascoli Piceno.

Helbig. Lastre di osso con relievi arcaici trov. in tomba vulcente.

Helbig. Ciotoli da giuoco trov. in tomba vulcente.

D. *Mosaïque*. Mau. Fontana a musaico trov. in Pompei.

E. *Terres cuites*. Stevenson. Figuline votive e antefisse trov. a Palestrina.

Helbig. Due figurine di Sileni e altre figure trov. a Taranto

Helbig et Mau. Lucerne figurate.

Helbig. Terrecotte trov. in tomba orvietana.

Mau. Statuette trov. a Pompei.

F. *Peintures murales*. Mau. Pitture pompeine.

Rossi (De). Pittura pompeiana rappr. il giudizio di Salomone.

G. *Vases peints*. Kondakoff. Vaso attico rappr. combattimenti fra Ercole o Teseo e Amazoni.

Helbig. Vasi trovati in tombe vulcenti.

Viola. Stoviglie con ornati geometrici trov. nell'agro tarantino.

Helbig. Olla attica trov. in tomba tarantina.

H. *Epigraphie*. Stevenson. Iscrizioni di Palestrina.

Helbig. Inscr. sepolcrali di Vulci.

Rossi (De) et Henzen. Frammento degli atti dei fratelli Arvali.

Henzen. Inscr. del ponte di Kiachta.

Stevenson. Inscr. d'un rilievo gladiatorio.

Cicerchia. Inscr. votiva prenestina.

Gatti. Inscr. di Segni.

Henzen. Inscr. ostiense di Petronio Meliore.

Dessau. Inscr. tiburtina di Q. Caecilio Metello Pio.

Dessau. Le saline di Ostia e la gens Salinatoria.

Pais. Inscr. sospette delle Alpi marittime.

Nisardi et Henzen. Diplomi militari.

Dressel. *Sortes* in bronzo, di Parma.

Mau. Graffiti di Pompei.

Stevenson et Barnabei. Bolli di tegole e bolli di vasi.

Helbig. Inscr. graffite di lucerne.

Mau. Inscr. di anfore di Pompei.

Mau. Tessera d'osso coll'inscr. (VI.S.) trov. a Pompei.

Undset. Iscrizioni latine trov. nella Scandinavia.

Dressel. Inscr. greca e latina d'una gemma.

Helbig. Iscr. etrusche.

I. *Monnaies*. Helbig. Due as trovati in tomba vulcente. — *Aes rude* trov. in tomba orvietana.

Brambilla. Monete trov. a Monza.

Mau. Monete trov. a Pompei.

III. — Osservazioni.

Lanciani. Sul sito della Curia.

Helbig. Sui vasi di stile corinzio creduti erroneamente lavorati a Cere.

Rossi (St. de) et Pigorini. Sulle antiche stoviglie laziali e specialmente sulle urne capanne.

Lanciani. Sul tempio di Giano.

Barnabei. Sui recinti di antiche città della Lucania.

Barnabei. Sugli avanzi della mura di Velia.

Undset. Su certi prodotti dell'età del bronzo nell'Europa settentrionale.

Mau. Sul tempio pompeiano detto di Esculapio.

Lumbrozo. Sull'episodio delle barbe prima della battaglia d'Arbela.

Hulsen. Sul ritrovamento del corpo d'una donna nel 1485.

Helbig. Sulla conservazione dei cadaveri trovati a Micene.

Pigorini. Sulle spade e gli scudi dei terremaricoli e del popolo delle antichissime necropoli laziali.

Pais. Osservazioni epigrafiche.

Tarantini. Intorno all'articolo del sig. Viola.

Undset. Sui monumenti celtici in Italia.

L'Administrateur-Gérant,

S. COHN.

LÉCYTHES A FOND BLANC ET A FOND BISTRE

DU CABINET DES MÉDAILLES

(Planches 31 et 32.)

Quand j'ai donné en 1883 une *Etude sur les lécythes blancs attiques à représentations funéraires*, j'ai recueilli autant que possible les lécythes inédits des collections publiques ou particulières; plusieurs m'ont nécessairement échappé, entre autres ceux que possède le Cabinet des Médailles à Paris, et qui sont assez nombreux pour fournir matière à quelques observations. Les plus intéressants pour le style ou pour le sujet ont été reproduits dans les planches 31 et 32. En voici d'abord le catalogue :

Sujets funéraires.

1 (nº 4908). Haut. 0ᵐ 463. Haut. des personnages, 0ᵐ 175. A la base du col, palmettes jaunes rehaussées de brun noir. En haut et en bas de la panse, grecque alternant avec des dessins étoilés. Peinture centrale au trait rouge; restes de couleur noire sur la chlamyde tenue par l'homme, de rouge vif sur l'himation de la femme; les cheveux rouges sont rehaussés de teintes plates plus sombres. Traces de bandelettes de couleur noire sur la stèle.

Au centre, une stèle à plusieurs degrés (effacés), surmontée d'une palmette avec une rangée d'oves en bas, ornée de bandelettes : à droite, une femme enveloppée d'un ample himation qui laisse l'épaule et le sein droit nus, la main droite baissée et avancée vers la stèle, le bras gauche caché sous la draperie; à gauche, un homme barbu, le corps nu, une courte chlamyde jetée sur le haut d'un bâton sur lequel il s'appuie de la main droite en se courbant, la main gauche baissée et avancée vers la stèle.

Style de bonne époque. Voy. la planche 31.

2 (nº 4893). Haut. 0ᵐ 34. Provenant d'Athènes, ancienne collection Prokesch. A la base du col, palmettes d'un rouge pâle. En haut de la panse, grecque de même couleur. Peinture centrale au trait jaune; la chevelure de l'éphèbe est rehaussée d'un ton noir lustré; bouts de bandelettes noirs sur la stèle.

Au centre, une stèle à trois degrés avec entablement droit, ornée de bandelettes (effacées); à droite, un éphèbe nu (ou dont le vêtement a disparu), portant de la main gauche une lance avec la pointe basse et un grand bouclier rond, la main droite avancée et touchant la stèle; à gauche, une femme drapée (dont le vêtement a presque entièrement disparu), tenant dans ses mains un grand casque à cimier et crinière pendante.

Style de bonne époque. Voy. la planche 32, n° 1.

3 (n° 81). Haut. 0 m 31. A la base du col, palmettes d'un rouge pâle avec touches de rouge vif. En haut de la panse, grecque de même couleur alternant avec des dessins étoilés. Peinture centrale au trait rouge pâle avec traces de rouge vif sur les bandelettes et sur la chlamyde de l'éphèbe.

Au centre, une stèle à deux degrés, surmontée d'une palmette avec une rangée d'oves en bas, ornée de bandelettes (effacées); à droite, un éphèbe avec le pétase dans le dos, une chlamyde jetée sur le bras gauche, vêtu d'une courte tunique et chaussé de crépides lacées jusqu'au mollet, s'appuyant de la main gauche sur deux lances et avançant la main droite vers la stèle; à gauche, une femme drapée apportant une corbeille qui contient deux couronnes de feuillage et d'où pendent quatre bandelettes (effacées).

Style de bonne époque.

4 (n° 4907). Haut. 0 m 32. Provenant d'Athènes, ancienne collection Prokesch. La couverte blanche, encore visible sur certaines parties de la panse, a subi, peut-être pendant l'incinération du mort, une altération qui lui donne un ton bistre. A la base du col, palmettes d'un brun violacé avec traces de rouge vif. En haut de la panse, grecque de même couleur entre deux traits jaunes. Peinture centrale au trait brun violacé, un peu lourd et appuyé[1].

Au centre, une stèle à trois degrés avec entablement droit, ornée de nombreuses bandelettes rouges. A droite, femme drapée (dont le vêtement a disparu), portant dans ses mains une corbeille qui contient deux couronnes de feuillage et d'où pendent quatre bandelettes rouges à bouts noirs. A gauche, un éphèbe drapé (dont le buste et la tête sont effacés), la main gauche avancée et tenant une bandelette rouge à bouts noirs, la main droite pendante.

Style assez bon.

5 (n° 4906). Haut. 0 m 225. Provenant d'Égine, ancienne collection Prokesch. A la base du col, pas de couverte blanche; l'épaule du vase reste rouge avec un ornement rayonnant de languettes noires. Peinture centrale au trait jaune, lourd et appuyé. En haut de la panse, grecque de même couleur.

A gauche, une stèle à sommet pointu avec tumulus de terre jusqu'à la moitié de sa

1. Ce lécythe offre beaucoup de ressemblance avec un vase du musée de la Soc. arch. d'Athènes (Collignon, *Catalog. des vases peints du mus. de la Soc. arch. d'Athènes*, n° 679; Dumont et Chaplain, *Céramiques de la Gr. propre*, pl. XXXVII), qui présente les mêmes particularités de couverte et de style.

hauteur; traces de bandelettes rouges (très effacées) sur la stèle et sur le tumulus. A droite, femme drapée (dont le visage est effacé) regardant la stèle et portant les deux mains à ses cheveux comme pour les arracher.

Style médiocre.

6 (nº 737). Haut. 0 m 19. Provenant de Locres. L'anse du vase est brisée. Epaule du vase rouge avec languettes noires. Peinture centrale au trait jaune.

A gauche, une stèle à deux degrés avec fronton et rangée d'oves; à droite, une femme drapée, tenant de la main gauche baissée une ciste à anse et de l'autre main une phiale.

Style ordinaire[1].

7 (nº 77). Haut. 0 m 24. Le goulot du vase est recollé. Epaule du vase rouge avec languettes noires. En haut de la panse, grecque noire. Peinture centrale au trait jaune, rehaussée de touches noires.

Femme vêtue d'une tunique talaire et d'un himation dont le pan est rejeté derrière le dos sur l'épaule gauche, marchant vers la droite et portant sur la tête une corbeille qu'elle soutient de la main gauche élevée, une couronne de feuillage dans la main droite avancée[2].

Style médiocre.

8 (nº 5044). Haut. 0 m 20. Le col, l'anse et le pied du vase paraissent refaits ou rajoutés. Peinture centrale au trait noir très lourd et appuyé. Tout le vase paraît suspect comme authenticité.

A gauche, femme (?) étendant la main droite vers le tumulus de forme ovoïde.

Style très médiocre.

9 (nº 3042). Haut. 0 m 21. Donné par F. de Saulcy. Croûte calcaire sur la couverte blanche très endommagée.

Il ne reste rien de la peinture centrale que des traces de rouge vif (vêtement ou bandelettes?).

10 (nº 5043). Haut. 0 m 22. Provenant d'Athènes, ancienne collection Prokesch; donné par F. de Saulcy.

Peinture centrale complètement effacée.

Le sujet du plus beau de ces vases (planche 31) rentre dans la catégorie très nombreuse des *rencontres auprès du tombeau*[3]. Il ne s'agit pas ici d'une offrande à proprement parler; c'est une simple visite qui amène les parents auprès du mort. Le geste de la femme semble indiquer qu'elle adresse la parole, non pas à l'homme qui lui fait face, mais à la stèle même qui représente le défunt[4]. La chlamyde que tient l'homme sur son bâton est de couleur

1. Ce vase a été publié par de Luynes, *Description de vases peints*, pl. XXIII.

2. Cf. pour le sujet Benndorf, *Gr. u. Sicil. Vasenb.*, pl. 24.

3. Cf. *Étude sur les lécythes blancs*, p. 34 à 74.

4. *Id.*, p. 52 et 73.

noire, ce qui n'est pas rare dans ces scènes de deuil, quoique l'on se contente souvent d'un vêtement de couleur sombre[1]. La même couleur se voit sur les traces de bandelettes qui ornaient la stèle. Remarquons enfin que l'homme est complètement nu, ce qui autrefois a paru être à M. Benndorf une particularité très rare sur ce genre de vases. Mais M. Dumont a déjà fait observer qu'elle existait, à sa connaissance, sur plusieurs lécythes. Nous croyons, en effet, que cette apparente rareté ne tenait qu'au petit nombre d'exemplaires connus, et que ce détail n'est pas moins fréquent dans cette classe de vases que sur les autres[2]. Le style de cette peinture est excellent; on remarquera l'élégance de la silhouette d'homme bien supérieure à celle de la femme. Les deux personnages paraissent un peu plus âgés qu'on n'a l'habitude de les voir sur ces représentations[3]; la femme a plutôt l'air d'une matrone que d'une jeune fille; l'homme est barbu et s'appuie sur son bâton avec quelque lassitude; on les considèrerait volontiers comme des parents venant rendre visite au tombeau de leur enfant, genre de composition qui n'est pas commun sur les lécythes blancs[4].

Le style du second vase (planche 32, n° 1) est d'un goût moins pur, et jusque dans le tracé de la stèle, on saisit une exécution plus hâtive, quoique encore habile. Le sujet se range dans la même catégorie que le précédent et la composition ne manque pas non plus d'originalité; elle n'est guère connue que par trois ou quatre répliques[5]. C'est le *transport des armes du mort* à son tombeau. Par ce détail, le peintre voulait sans doute indiquer que le défunt avait trouvé la mort à la guerre, ou simplement qu'il servait dans l'armée. Sa fille tient dans ses mains son casque, son fils porte sa lance et son bouclier, et tous les deux s'apprêtent à les fixer contre la stèle, comme on le voit dans les exemplaires cités précédemment. On n'objectera pas que les armes peuvent appartenir à l'éphèbe, car, si la présence des éphèbes armés est assez fréquente[6], leur costume se compose ordinairement de l'himation ou de la chla-

1. *Etude sur les lécythes blancs*, p. 16, 17, 58, 59.

2. Benndorf, *l. c.*, p. 42; Dumont, *Peint. céram.*, p. 58, note 1; *Étude sur les lécythes blancs*, p. 60-61, *Appendice*, n° 83; *Annali dell'Inst. arch.*, 1842, pl. L.

3. *Etude*, p. 125 et suiv.

4. *Id.*, p. 125.

5. Benndorf, *Gr. u. Sicil. Vasenb.*, taf. 21, 2; C. Robert, *Thanatos*, taf. 2, Pottier, *Etude sur les lécythes blancs*, pl. IV et p. 69, *Appendice*, n° 101.

6. V. *Etude*, p. 60.

myde et du pétase; leurs armes, de deux lances[1]. Ici, au contraire, il est certain que ce sont les armes de l'hoplite, du soldat dans la force de l'âge, comme on le voit à la hauteur du casque empanaché, à la grandeur du bouclier et de la pique. Les deux personnages de ce vase ne sont pas nus, comme on pourrait le croire. Nous avons déjà mis en garde contre cette erreur, en parlant de l'*esquisse* au trait de ces peintures, dans laquelle l'artiste construisait toujours la silhouette nue du personnage avant d'indiquer les contours des vêtements; il arrive souvent que, dans la suite, ces derniers contours disparaissent[2]; d'ailleurs, ils sont encore visibles pour la femme. Mais quand le peintre a voulu faire le nu, il l'indique toujours par des détails précis de musculature, comme on le voit dans la planche 31.

Sujets mythologiques ou de la vie ordinaire.

On sait que les lécythes à fond blanc ne portent pas seulement des sujets funéraires; ils admettent aussi, quoique en nombre beaucoup plus restreint, les sujets mythologiques et les scènes de la vie ordinaire[3]. Ceux-là ne sont pas tous de provenance attique; on en trouve en Italie et en Sicile, et la raison en est facile à comprendre. Les lécythes blancs à sujets funéraires avaient leur place dans les rites de la religion attique proprement dite et, en général, ne devaient pas être exportés[4]; c'est pourquoi la couverte blanche et les couleurs des plus beaux spécimens sont souvent d'une excessive friabilité; ces vases ne servaient à Athènes qu'au moment des funérailles et contenaient les parfums qu'on plaçait autour du mort ou sur le tombeau[5]. Mais les lécythes à sujets ordinaires ont dû être empruntés et même imités par les fabriques étrangères; la couverte en est beaucoup plus résistante et lustrée. Le Cabinet des Médailles possède un lécythe de ce genre, à sujet mythologique, qui provient de Locres. En voici la description :

1. V. la description du lécythe n° 3.
2. V. la description du lécythe n° 4, et *Etude*, p. 61.
3. V. *Etude*, p. 5.
4. Nous avons décrit plus haut un lécythe à sujet funéraire qui vient de Locres (n° 6); ce qui prouve qu'il n'y a pas de règle absolue à cet égard; mais c'est une exception assez rare.
5. V. *Etude*, p. 2, 19, 20, 68.

11 (nº 725). Haut. 0m 195. Provenant de Locres. Epaule du vase rouge avec languettes noires. Peinture centrale au trait jaune.

A droite, un éphèbe (Œdipe ?) portant deux lances et un bouclier rond avec serpent pour épisème, vêtu d'une cuirasse dont on ne voit que le bas, chaussé de cnémides, regarde face à face le Sphinx accroupi à gauche sur un monument carré ayant pour base trois degrés[1].

On sait que le sujet d'Œdipe ou de jeunes éphèbes avec le Sphinx est assez fréquent dans les peintures de vases[2]. Bien qu'il ne se rapporte pas directement aux cérémonies usitées des funérailles, il est facile de voir qu'il n'est pas sans relation avec les idées sur la mort. Les tombeaux grecs étaient souvent décorés d'une figure de Sphinx[3].

Un autre lécythe à sujet non funéraire provient de Marathon; en voici la description :

12 (nº 4903). Haut. 0m 19. Provenant de Marathon. Epaule du vase rouge avec languettes noires. En haut de la panse, grecque de couleur jaune. Peinture centrale au trait jaune rehaussé de touches noires.

Un archer asiatique, coiffé du bonnet phrygien, vêtu d'une courte tunique à manches flottante sur le corps et d'un pantalon serré à la cheville, court vers la droite, la tête retournée en arrière, le bras droit écarté du corps, la main gauche avancée et tenant un arc. Tout le vêtement est couvert d'ornements en zigzags, en triangles, avec une grecque au milieu de la poitrine.

Style assez bon. Voy. la planche 32, nº 2.

Ce petit vase a déjà été étudié par Charles Lenormant, qui voulait y voir une représentation de Xerxès fuyant, inspirée par la tragédie des *Perses* d'Eschyle[4]. Cette opinion n'est guère soutenable aujourd'hui que l'on sait combien sont rares les représentations historiques sur les vases peints. En outre, le costume du personnage ne répond pas du tout à celui que pourrait

1. Ce vase a été publié par de Luynes, *Descript. de vases*, pl. XVII.

2. V. Collignon, *Catalogue des vases peints de la Soc. arch. d'Athènes*, nos 361, 362, 363, et la bibliographie citée. Ce sujet se perpétue comme symbole funéraire jusqu'à l'époque romaine; *cf.* à Pompéi les reliefs du tombeau de Calventius Quietus, Overbeck, *Pompeji*, 2e édit., II, p. 33, fig. 231; Mazois, *Ruines de Pompéi*, I, pl. XXVI, fig. 2.

3. V. Milchhoefer, *Mittheilungen des deut. Inst. in Athen*, IV, p. 68.

4. *Annali dell' Instituto*, 1847, p. 384, pl. W, nº 2.

porter un roi d'Asie, tel qu'on le voit sur d'autres peintures[1]. On sait, au contraire, combien sont fréquentes, sur les vases à figures rouges, les représentations des guerriers asiatiques mêlés aux Amazones, ou combattant avec des guerriers grecs, ou même prenant place dans des scènes de la vie civile; nous voyons ici un sujet de ce genre, emprunté à un épisode de guerre ou de chasse[2].

Lécythes à fond jaunâtre ou bistre.

Outre ces lécythes à fond blanc, qui se rattachent tous à la fabrication des vases funéraires attiques, le Cabinet des Médailles possède encore plusieurs lécythes qui, malgré quelques points de ressemblance, doivent être distingués des précédents. Ils se divisent en deux classes : 1° des peintures en silhouettes noires et opaques sur une couverte jaunâtre ou blanc sale; 2° des peintures au trait noir ou jaunâtre sur le fond bistre de l'argile, sans couverte. M. Dumont a le premier insisté sur la distinction à faire entre les lécythes blancs attiques et ceux-ci, en montrant qu'ils diffèrent par la couleur du fond, par l'exécution de la peinture, par les sujets représentés, par la provenance[3]. Il les a appelés *vases du type de Locres*, parce qu'on les a rencontrés en grand nombre dans cette localité; mais cette dénomination a peut-être l'inconvénient de faire croire à une fabrication spéciale de ces vases en Italie, tandis qu'en réalité ils se rencontrent un peu partout et que l'invention primitive en revient sans doute aux céramistes de la Grèce propre. Ils dérivent directement de la peinture à figures noires dont ils ne sont qu'un perfectionnement ingénieux, qui a fait substituer un fond blanc et mat au fond rouge ordinaire de la terre. Les plus anciens spécimens de cette céramique, au VIe siècle, sont les vases qu'on a rattachés à la fabrique de Cyrène[4], et dont la coupe d'Arcésilas, au Cabinet des Médailles, est l'exemple le plus connu. Plus tard, profitant des progrès réalisés par la peinture à figures rouges du Ve siècle, on apprit à dessiner au

1. *Monumenti dell'Inst.*, 1873, pl. 50 et 51. *Mus. Gregor.*, II, pl. IV, 2.

2. Cf. un chasseur asiatique se sauvant devant un lion qui a bondi sur la croupe de son cheval, *Monumenti*, 1847, pl. XLVI.

3. V. Dumont, *Peintures céramiques de la Gr. propre*, 1874, p. 32; Pottier, *Étude*, p. 4 et 5.

4. V. Puchstein, *Arch. Zeitung*, 1881, p. 219 et suiv.; Lœschcke, *id.*, p. 35, attribue à Nicosthènes les progrès de cette technique nouvelle à Athènes.

simple trait noir sur cette couverte blanche ou bien sur l'argile même du vase, qu'on choisissait de préférence d'une couleur bistre ou jaunâtre. Voici la description de quelques-uns des spécimens les plus intéressants du Cabinet des Médailles :

13 (nº 726). Haut. 0 m 195. Provenant de Vulci. Le vase est recollé en plusieurs endroits. Epaule du vase rouge avec palmettes noires; la couverte est jaune blanchâtre. En haut de la panse, grecque noire alternant avec des croix. Peinture centrale en silhouette noire, sauf le casque et le bouclier qui sont marqués en trait jaune brun.

Guerrier blessé de deux flèches dont l'une a traversé la cuisse droite, l'autre le mollet gauche, se reculant en arrière et brandissant sa lance haute de la main gauche, le bras droit passé dans la courroie d'un bouclier rond rejeté dans le dos et muni de trois petites poignées. Il est nu et coiffé d'un grand casque à longue crinière. Dans le champ, plusieurs inscriptions illisibles.

Style fin[1].

14 (nº 738). Haut. 0 m 11. Lécythe de forme aryballisque, trouvé à Locres. Epaule du vase rouge avec languettes noires; panse à couverte blanc sale. Peinture centrale au trait noir brillant, avec quelques traits jaunâtres sur le vêtement.

Femme drapée, la tête ceinte d'une bandelette, marchant vers la droite, la tête tournée en arrière et tenant de la main droite avancée une phiale d'où coule un liquide, de la main gauche avancée une torche. A gauche, dans le champ du vase, traces d'une inscription illisible.

Style ordinaire.

15 (nº 82). Haut. 0 m 115. Lécythe de forme aryballisque, trouvé à Camiros (île de Rhodes). La panse est recollée en plusieurs endroits. Le fond est blanc sale; des peintures centrales au trait jaune brun avec touches noires sur les coiffures et les accessoires.

A gauche une femme, vêtue de la tunique dorienne qui laisse les bras nus, est tournée vers la droite et tient des deux mains avancées une longue bandelette terminée à chaque bout par trois effilés. A droite, faisant face à la précédente, une femme vêtue d'une tunique à manches porte de la main droite baissée un alabastre suspendu à une ficelle et de la main gauche, repliée contre la poitrine, un objet indistinct (fleur ou oiseau).

Style assez fin.

16 (nº 11). Haut. 0 m 21. Provenant de Locres. Lécythe ordinaire à fond d'argile bistre pâle; épaule du vase rouge avec languettes noires. En haut de la panse, grecque de couleur noire alternant avec un dessin étoilé. Peinture centrale au trait noir, avec quelques touches jaunâtres.

1. Ce vase a été publié par de Luynes, *Description de vases peints*, pl. XVI, qui l'interprète comme le géant Otus, percé de flèches par Apollon et Diane.

Artémis, coiffée d'un cécryphale, vêtue d'une tunique talaire et d'un chiton à manches, court vers la droite, la main gauche avancée tenant l'arc, la main droite élevée en arrière, comme prête à prendre une flèche dans le carquois assujetti dans le dos par un baudrier qui passe sur la poitrine. A côté d'elle, court une petite biche à la robe tachetée, aux oreilles très allongées. Dans le champ, on lit cette inscription en caractères archaïques :

KALE HEΓAIS, καλὴ ἡ παῖς.

Style fin. Voy. la pl. 32, n° 3.

Le premier vase (n° 13) est intéressant pour la technique, car il montre comment s'est fait le passage de la peinture à silhouette noire, opaque, à la peinture au simple trait.

Les lécythes de forme aryballisque (n°s 14, 15) sont ordinairement considérés comme des vases de *type béotien*[1]. M. Löschcke est d'avis que la fabrication en est plutôt attique[2]. On en trouve, en effet, de très élégants spécimens à Athènes, comme on peut le voir dans la *Gazette archéol.*, 1878, pl. 32.

Le vase n° 16 (pl. 32, n° 3) est donné ici comme exemple de la céramique au trait noir sur fond d'argile bistre pâle. L'inscription, qui est encore en caractères archaïques, permet de reporter ce vase à la seconde moitié du v° siècle. Le sujet d'Artémis tirant de l'arc est fréquent sur les peintures de vases à figures rouges de cette époque[3]. Il est possible, comme on l'a dit, que l'image d'Artémis, divinité meurtrière, ait parfois un sens funéraire; on la trouve sur des sarcophages et des bas-reliefs de tombeaux[4]. Mais il ne nous paraît pas nécessaire de lui prêter ce caractère sur les peintures de vases; nous voyons là seulement un motif artistique, dont la plastique avait sans doute tiré parti dès le v° siècle, et d'où dérive le groupe célèbre de la *Diane à la biche*.

EDMOND POTTIER.

1. V. Collignon, *l. c.*, p. 56.
2. *Arch. Zeit.*, 1881, p. 32.
3. Cf. une amphore de Nola, *Élite céramograph.*, II, pl. XVIII; De Luynes, *Description*, pl. XXV; Benndorf, *l. c.*, pl. XXXVI, 3. On la trouve aussi dans une attitude analogue sur des monnaies de Syracuse; cf. Decharme, *Mytholog. de la Gr. antique*, 2° édit., fig. 33, p. 146.
4. V. Sorlin-Dorigny, *Gaz. arch.*, 1878, p. 12, 14, pl. III; Visconti, *Mus. Pio-Clément.*, IV, pl. 17.

COUPE D'ARGENT

DE LA DÉESSE NANA-ANAT

(PLANCHE 33.)

La coupe d'argent dont la planche 33 donne une image réduite à des proportions un peu moindres que celles de l'original[1] se trouve déjà depuis quarante-deux ans dans le Cabinet des Antiques de Paris, sans qu'on en ait jamais publié jusqu'à ce jour une reproduction satisfaisante[2]. Cependant elle a été décrite, avec plus ou moins d'exactitude, par MM. Chabouillet[3], Aspelin[4] et de Linas[5]. Si nous revenons aujourd'hui sur ces descriptions, c'est avec l'espoir qu'en leur donnant plus de développement et plus de précision, nous réussirons à fixer avec quelque assurance la place que les antiquaires, dont elle a attiré incidemment l'attention, lui ont assez vaguement assignée parmi les œuvres d'art de l'antiquité asiatique.

1. La coupe d'argent acquise par le Cabinet des Antiques en l'année 1843 et non point, comme le dit M. Aspelin (vid. *infra*), en 1860, à la vente du prince P.-D. Saltikov, a 0m 26 de diamètre. Sa hauteur est de 44 cent., en comptant l'anneau circulaire, également en argent, qui lui sert de support et qui, soudé sur le centre du fond, a lui-même 13 mill. d'épaisseur et 77 mill. de diamètre. Le poids total de la coupe est de 1 kilo 210.

2. La seule reproduction que nous connaissions se trouve dans les *Antiquités du Nord Finno-Ougrien*, publiées par J.-R. Aspelin, IIe livr. *L'Age du fer : Antiquités permiennes*, Helsinfors et Paris (C. Klincksieck), 1877, p. 141, fig. 609. C'est un dessin au trait fort peu exact, exécuté, dans une réduction au tiers, d'après une reproduction que possède M. le cons. d'État Filimonov, à Moscou.

3. *Catalogue général et raisonné des camées*, etc., *de la Bibliothèque Impér.* Paris (1858), p. 469-471, no 2883. Le numéro précédent donne la description d'une « coupe d'argent de travail persan, dont le fond est décoré d'un sujet en bas-relief doré et niellé, et qui représente un *tigre marchant au milieu de lotus qui croissent au bord d'un fleuve*. Diam. 25 cent. Le travail de cette coupe paraît appartenir au VIe s. de notre ère ; c'est encore un ouvrage exécuté pendant le règne des rois Sassanides. » Elle a été acquise en 1843, en même temps que celle dont nous nous occupons plus spécialement.

4. *De la civilisation préhistorique des peuples permiens et de leur commerce avec l'Orient* (extrait du vol. II des *Travaux de la 3e session du Congrès des Orientalistes*). Leyde, 1878, p. 20, no 16.

5. *Les origines de l'orfèvrerie cloisonnée. Recherches sur les divers genres d'incrustation, la joaillerie et l'art des métaux précieux*, tome II. Paris, 1878, p. 358-359, no 34.

Le savant conservateur du Cabinet des Médailles, tout en reconnaissant dans les reliefs qui couvrent l'intérieur de ce vase *la déesse Anaïtis assise sur un marticoras* et entourée de huit figures d'*adorantes* et de deux bustes d'*Ormuzd*, n'hésita pas à voir dans ce travail « un curieux spécimen de l'art persan de l'époque des Sassanides ». Il croit pouvoir attribuer « ce rare monument au VIe siècle de notre ère ». François Lenormant en a aussi fait mention dans la *Gazette archéologique*[1]; sans rien changer à la désignation du sujet, ni à la détermination de l'époque à laquelle cette pièce d'orfèvrerie a dû être fabriquée, il a signalé l'analogie qui existe entre la scène principale de cette coupe et l'effigie de la déesse NANA ou NANAIA, empreinte sur les monnaies bactriennes du roi indo-scythe, Canercès ou Kanischka. C'est dans le même sens que s'est prononcé M. de Linas, en ajoutant toutefois que cet objet, qui représente « *Anaïtis*, appuyée sur un monstre à cornes de bouc, griffes et queue de lion — la Chimère ou le Martichore, — a été exécuté, à coup sûr, en Perse ou en Bactriane ». Il lui semble appartenir à l'extrême décadence de l'art gréco-indou et lui rappelle les patères à sujets bachiques que les céramistes fabriquaient à profusion, en imitant l'ordonnance des coupes phéniciennes.

En effet, la coupe d'argent qui nous occupe présente, dans sa concavité, une série de huit personnages debout, disposés en rond, affrontés deux par deux et convergeant tous, par les pieds, vers un groupe central qui décore l'*umbo* ou ὀμφαλός du vase. Toutes les figures se détachent en un relief d'argent peu saillant sur la surface dorée de la coupe.

Nous examinerons, l'un après l'autre, le groupe de la partie centrale et la série des figures qui ornent le pourtour.

Le groupe principal est formé par une femme nue, adossée ou appuyée contre un quadrupède de forme étrange, dont elle entoure le cou de son bras gauche, disproportionnellement allongé par l'artiste maladroit. Le bas du corps de la femme se présente de face; son pied gauche semble encore poser à terre, pendant que la jambe droite, repliée en arrière et s'entrecroisant avec l'autre, indique bien que le corps a exécuté un mouvement ascendant pour se

1. Voir l'article *Artémis Nanaia*, dans le vol. de 1876, pp. 10-18 et 38-68, et pl. IV, V et VI.

hisser sur les reins de l'animal[1]. La taille de ce personnage humain est un peu plus petite que celle des huit acolytes qui l'environnent. Chez eux, le sexe est certainement moins apparent et moins facile à distinguer que chez l'amazone du groupe central, attendu que tout le costume de celle-ci se réduit à deux anneaux ou *périscélides* entourant les chevilles, à deux bracelets plats attachés aux poignets, à un collier de perles qui s'étale largement au dessus des seins, à un pendant d'oreille assez vaguement dessiné, et enfin à une coiffure très compliquée qui lui cache presque toute la chevelure, ainsi que la nuque. C'est une double calotte ronde, surmontée d'une *coque* ou nœud d'étoffe bouffante qui s'enroule sur le sommet de la tête, tandis qu'un long bavolet retombe à plat, par derrière, jusqu'au milieu du dos.

Nous ne saurions comparer ce genre de bonnet qu'aux turbans, encore plus étoffés, que portent, dans les anciennes sculptures gréco-indiennes de la vallée de l'Indus, un grand nombre de *radjas* et de guerriers. Ces figures sont reproduites dans les dessins qui accompagnent les intéressants travaux que MM. A. Cunningham[2], J. Fergusson[3] et Ern. Curtius[4] ont publiés sur les monuments de Bouddha-Goya et de Mathura, ainsi que sur les topes bouddhiques de Sanchi et d'Amravati. Encore faut-il ajouter que, dans le travail de la patère, ce ne sont pas seulement les détails de cette coiffure qui nous reportent la mémoire vers ces rares produits de l'art indien, développé sous des influences occidentales. L'aspect général des figures et la rondeur des formes anatomiques provoquent bien plus encore ces réminiscences.

Au courant de l'étude si complète que Fr. Lenormant a publiée sur l'Artémis-Nanaia des Asiatiques, il a fait connaître les types qui ont représenté cette

1. La pose de cette figure n'est pas sans analogie avec celle d'un petit génie ailé qui se trouve représenté sur une autre coupe antique, en argent, de travail persan, publiée par M. Stephani, dans le *Compte rendu de la Commis. impér. archéol. pour l'année 1881* (Saint-Pétersbourg, 1883), pp. 52-59, et dans l'*Atlas*, pl. II, fig. 10. Cette coupe, dont le diamètre est de 0m 255, a été découverte, en 1880, près d'Irbit, dans le gouvernement de Perm. Le centre en est occupé par un lion, sur le dos duquel se tient accroupi le petit génie ailé en question; il charme sa monture en pinçant d'une sorte de théorbe ou de rebec, le *ud* ou le *rabèb* des Persans et des Arabes.

2. *Archæologic Survey of India*, vol. I (1871), p. 1-12, pl. I-XI; vol. III (1873), p. 13-46 et 79-139, pl. XVI et XXV-XXXIX.

3. *Tree and Serpent worship*, Londres, 1868.

4. *Die griechische Kunst in Indien*, dans l'*Archæologische Zeitung*, vol. VIII (1876), p. 90-95, pl. XI.

déesse toute nue, soit dans des monuments chaldéens et babyloniens, soit dans des peintures de l'Égypte, soit enfin dans des œuvres dues aux grands artistes de la Grèce ancienne[1]. Il a fait voir que, dans des régions aussi diverses, les images de la déesse étaient coiffées tantôt du croissant ou de ses simulacres, tantôt de la mitre persique. Ne faudrait-il pas croire qu'en une contrée contiguë à l'Inde, on aura attribué à cette divinité, dont le culte a été si largement répandu en Orient, une coiffure locale, spécialement réservée aux castes nobles?

Mais cette supposition, à laquelle du reste nous n'attachons qu'une valeur minime, n'est pas de nature, il faut en convenir, à confirmer le caractère divin que l'on a accordé à l'impudique figure de notre coupe. Ce qui fait présumer que l'on a en elle une image de la divinité chaldéenne et persique Anaïtis ou Nanaia, c'est plutôt l'animal fantastique sur lequel elle repose et que sa tête, représentée de profil, regarde bien en face. Cette création monstrueuse, dont l'aspect n'a pourtant rien de farouche, ne réunit pas les caractères attribués par Hésiode à la Chimère[2], ni par Ctésias au *Marticoras*[3]. Ce qui paraît évident dans sa composition hybride, c'est l'intention manifeste de concentrer en elle tout un ordre d'antithèses symboliques se rattachant au culte de certaines divinités de l'Asie centrale et notamment à celui du couple divin formé par le dieu Anou et par la déesse Nana-Anat.

La nature androgyne de cette déesse, à la fois mère et épouse, a été suffisamment démontrée; Anat a été pour les Ninivites ce que Isthar, la déesse de la production, était en Chaldée. On a constaté aussi que, pour marquer sa double action, s'exerçant d'une part comme principe mâle, igné et solaire, et d'autre part comme élément passif, féminin, humide et lunaire, on l'a souvent représentée, dans les anciens monuments de l'Orient[1], se tenant assise ou debout,

1. Lenormant, *art. cité*, p. 65 et sv. Voir aussi le *Commentaire de Bérose*, du même auteur, pp. 449-465.

2. *Théogon.*, v. 319-325.

3. Ctesiæ Cnidi *de reb. indic.* e Photii *bibliot.*, LXXII, frag. 57, 7 : *de Martichora*.

1. Nous ne citerons ici que les grands bas-reliefs qui couvrent les rochers de Bavian, de Malthai et de Bogaz-Keui, représentés dans les ouvrages de MM. Layard (*Monum.*, II, pl. LI); Place (*Ninive*, pl. XLV), et Perrot (*Bythinie*, pl. XXXVIII). F. Lajard a réuni dans les planches de son Atlas sur le *Culte de Vénus* plusieurs cylindres représentant la déesse debout sur un animal. (Voir surtout pl. IV.)

tantôt sur un animal carnassier, lion, tigre, panthère, lynx ou autre, tantôt sur un ruminant, bœuf, cerf, etc. Quelquefois, cependant, le quadrupède qui porte la déesse réunit en lui l'aspect de ces deux espèces différentes d'êtres, par lesquels sont caractérisés, d'une façon distincte, l'élément igné et masculin et l'élément humide ou femelle. Tel est, à notre avis, le cas dans le groupe dont nous nous occupons.

Un animal d'apparence imaginaire, avons-nous dit, sert de support à la femme nue, qui, grâce surtout à lui, se révèle aux yeux des antiquaires, comme la déesse Anaïtis. Cet animal a tout à fait l'arrière-train d'un lion dont la queue, redressée en l'air, est terminée par une touffe hérissée en forme d'aplustre. La portion antérieure de son corps, celle qui se présente à la gauche du personnage féminin et qui semble attirer toute sa sollicitude, a un un aspect bien plus étrange et plus insolite. Tout en étant une bête à cornes, ce quadrupède n'a ni l'encolure ni les excroissances frontales d'aucun des herbivores répandus en Europe et en Asie. Son cou, qui est démesurément long, se recourbe en arc, pour mettre la petite tête busquée de l'animal presque en face de sa divine dompteuse, dont les deux bras semblent l'attirer vers elle. Le mufle est si fin qu'on le prendrait pour le bec d'un oiseau[1]; un collier de longs poils borde sa large mâchoire inférieure; son oreille, assez proéminente, se dresse obliquement en l'air; enfin, le sommet du front se prolonge en une excroissance qui a la forme d'un panache rigide, légèrement recourbé en avant, à son extrémité.

Aucun monument antique, si ce n'est peut-être le petit quadrige phénicien en terre cuite, que possède le Musée du Louvre[2], ne nous montre des quadrupèdes munis d'une pareille ramure. Mais il n'est pas difficile de reconnaître que, dans ce dernier objet, ce sont les têtières si frustes de l'attelage qui avaient reçu pour ornements des crêtes ou des plumets, imités de ceux que portent les chevaux, dans la représentation des chars de guerre assyriens.

L'excroissante verticale qui domine le chanfrein du quadrupède singulier que nous décrivons est de tout autre nature; elle n'est certainement pas postiche,

1. Rappelons ici l'animal fantastique à corps de lion, cornes de bouc, ailes, serres et bec d'oiseau, que possède le Cabinet des Antiques et qui est reproduit par M. Perrot, dans son *Hist. de l'art dans l'antiquité* (tome II, fig. 277). Il ressemble à celui qui se trouve sur un cylindre assyrien. (Lenormant, *Gaz. archéol.*, 1878, p. 20.)

2. L. Heuzey, *Figurines antiques du Louvre*, pl. v, fig. 2

mais elle n'a pas non plus l'apparence de cette corne unique et sinueuse qui couronne et déborde le profil des taureaux et des boucs, dans les sculptures de Ninive et de la Perse. On ne saurait mieux l'assimiler qu'à l'apophyse velue et renflée à son bout, qui croît sur le sommet du crâne de la girafe. Ce ruminant a, de plus, l'oreille bien détachée de l'occiput, la mâchoire inférieure très large, le mufle très fin et disposé presque en triangle pointu; enfin, son cou est aussi long et aussi tortueux que celui de l'étrange animal qui, dans notre coupe, regarde d'un œil doux et soumis la déesse à laquelle il doit servir de monture.

Dès l'abord, cependant, nous nous faisons un devoir de convenir que, sous le rapport de sa ressemblance physique avec la girafe, le relief de la coupe pèche par la présence du collier de poils touffus qui entoure la gorge de l'animal et qui rappelle plutôt les mèches pendant sous le menton des chameaux. Il manque, de plus, au cou et à tout le corps du quadrupède de la coupe, la bigarrure qui couvre la robe de la girafe et la rend à peu près pareille à celle de la panthère. C'est sous l'impression de cette analogie que les Grecs ont donné à cet ordre de ruminants, si rapproché de celui des caméliens, le nom composé de καμηλοπάρδαλις.

Mais ce nom lui-même, qui, par l'assemblage hybride de deux termes différents, a excité les plaisanteries d'Horace,

Si foret in terris, rideret Democritus, seu
Diversum confusa genus panthera camelo,
..................volgi converteret ora[1],

n'a-t-il pas réveillé, en même temps, l'attention mystique et superstitieuse des Asiatiques hellénisés? N'ont-ils pas reconnu, à un certain moment, que nul être n'était plus digne d'être consacré à la déesse androgyne que cet animal, dont le nom désigne à la fois un ruminant, emblème de la passivité féminine, et un carnassier, personnification du principe mâle?

On trouvera peut-être que notre hypothèse, relative à la tête de l'animal, est encore plus hasardée que celle qui nous a fait placer une coiffure indienne sur

1 *Epistol.*, II, 1 v., 284-87.

la tête de la déesse, sa patronne. Nous essayerons cependant de mieux justifier cette nouvelle supposition.

La girafe, on le sait, ne resta pas inconnue, dans l'antiquité, aux peuples qui vivaient hors des régions torrides de l'Afrique, les seules où on la rencontre aujourd'hui. Les Égyptiens l'ont fait figurer, non seulement parmi le butin que leurs rois emportaient des pays méridionaux conquis par eux, mais aussi parmi leurs signes hiéroglyphiques et parmi les emblèmes de leurs dieux malfaisants[1]. Les Hébreux avaient probablement conservé le souvenir de ce ruminant exotique, car leur livre sacré semble le désigner sous la dénomination douteuse de *Zemer*, en le comptant parmi les animaux purs dont il est permis de manger la chair[2]. Quant aux Grecs, dès le IIe siècle avant J.-C., les géographes Artémidore d'Éphèse et Agatharchide de Cnide leur avaient fait connaître cet habitant du pays des Troglodytes, qu'ils avaient visité. Ce dernier avait décrit cet animal avec assez d'exactitude pour lui attribuer le pelage de la panthère, avec la taille du chameau, et un cou tellement long qu'il permettait à la bête de brouter le feuillage au haut des arbres[3]. A l'imitation des Ptolémées d'Égypte[4], les maîtres de Rome firent figurer cet animal rare dans leurs fêtes populaires. Pline le Naturaliste et Dion Cassius[5], après lui, rapportent que c'est Jules César qui, en l'an de Rome 708, montra pour la première fois dans le cirque cette brebis sauvage, *ovis fera*. On l'avait amenée d'Éthiopie, où elle portait le nom de *Nabu*, et elle se faisait remarquer plutôt par un aspect extraordinaire que par un naturel farouche[6]. Dans son poëme sur la chasse,

1. Wilkinson, *Costums and manners of ancient Egypt.*, 2e edit., vol. III, p. 302, et vol. I, p. 38, pl. II B, et p. 220; vol. III, p. 203, pl. XLIII.

2. *Deuteron.*, XIV, 5.

3. Artémidore, cité par Strabon, XVII, 16. Agatharchidis *de mari Erythræo*, e lib. V, frag. 72 (Photii *Bibliot.*, CCL., 37). Photius a également conservé la description de la girafe que Philostorge a donnée dans le liv. 3 de son *Hist. eccles.*

4. Athenæi *Deipnosophist.*, lib. V, 32, d'après Callixène de Rhodes. La girafe est très inexactement décrite dans Diodori Siculi *Biblioth. histor.*, lib. II, 51.

5. *Histor. rom.*, lib. XLIII, 23.

6. Plinii *Histor. natur.*, VIII, 27. Pour l'explication de la qualification OVIS FERA, voir Mongez, *Mém. de l'Acad. des Insc.*, tome X (1833), p. 384. Le nom de NABV que les Éthiopiens donnaient, selon Pline, à la girafe, se trouve appliqué, dans les inscriptions de la mosaïque de Preneste, à un animal qui rappelle plutôt le dromadaire. Les deux girafes qui figurent sur ce même monument y portent le nom de ΚΑΜΗΛΟΠΑΡΔΑΛΙΣ. Dans le Columbarium de la villa Pamfili, on a trouvé l'image d'une girafe portant une clochette au cou et conduite par un jeune homme. Voir Otto Jahn, *Abhandlung. der Bayer. Akadem* (philos. Classe), tome VIII, p. 273, pl. I.

Oppien décrit cet animal avec un soin plus minutieux encore que ne l'avait fait Strabon[1]. Il insiste sur la douceur de son caractère, sur la structure de ses cornes, « qui ne sont pas osseuses, mais velues »; il parle aussi de la délicatesse de sa bouche et de l'éclat de ses yeux[2]. Mais l'auteur ancien qui nous donne les détails les plus circonstanciés sur la forme du *camélopard*, c'est sans contredit Héliodore[3]. Il le cite comme une des offrandes les plus précieuses que les Axumitains apportèrent à la fête célébrée à Méroé, en l'honneur du dieu Hélios et de la déesse Sélénè. Au dire de cet écrivain, l'arrière-train et les flancs du camélopard traînent presque à terre, comme ceux du lion, ὀπίσθια καὶ μετὰ κενεῶνας χαμαίζηλά τε καὶ λεοντώδη. Tout au contraire, on voit surgir de son poitrail élevé un cou mince, s'allongeant autant que celui d'un cygne et supportant une tête semblable à celle du chameau et deux fois plus forte que celle de l'autruche. Ses yeux cerclés, ajoute-t-il, s'agitent avec vivacité. Héliodore vante aussi l'agilité et la docilité de cet animal qui s'apprivoise facilement et obéit aux moindres gestes de son dompteur.

Me trompé-je en admettant que tous ces traits s'appliquent parfaitement à l'animal, si difficile à définir, qui figure sur notre patère asiatique? Il est plus que probable qu'Oppien et Héliodore, en faisant ces descriptions, parlaient en connaissance de cause. Depuis longtemps déjà on avait vu à Rome et peut-être aussi en Grèce, des girafes amenées en Europe. Dix individus de cette espèce rare avaient été transportés dans la capitale, pour servir au triomphe de l'empereur Gordien le Pieux, après ses victoires contre les Perses; mais Philippe l'Arabe les fit employer dans les jeux du Cirque, qui furent donnés pour célébrer l'an mille de Rome[4]. Aurélien, après s'être emparé de la reine

1. *Geogr.*, lib. XVII, 16.
2. Oppiani *Cynegetic.*, lib. III :
v. 468. φαίδιμον, ἱμερόεν, τιθασὸν γένος ἀνθρώποισι·
δειρὴ δ' αὖ ταναή, στικτὸν δέμας, οὔατα βαιά,
ψιλὸν ὕπερθε κάρη.......
v. 474. ἐκ δὲ μέσης κεφαλῆς δίδυμον κέρας ἰθὺς ἀέξει
οὔτι κέρας κερόεν, παρὰ δ' οὔατα μεσσόθι κόρσης
ἀβληχραὶ προτάφοισιν ἐπαντέλλουσι κεραῖαι.
ἄρχιον, ὡς Ἐλάφοιο, τέρεν στόμα, λεπταλέοι τε
ἐντὸς ἐρηρέδαται γαλακτόχροες ἀμφὶς ὀδόντες·
αἴγλην μαρμαρόεσσαν ἀπαστράπτουσιν ὀπωπαί.

3. *Æthiopic.*, lib. X (éd. Coraï, Paris, 1804, p. 425-427). « λεπτὸς ὁ αὐχὴν, καὶ ἐκ μεγάλου τοῦ λοιποῦ σώματος, εἰς κύκνειον φάρυγγα μηκυνόμενος· ἡ κεφαλὴ τὸ μὲν εἶδος καμηλίζουσα, τὸ δὲ μέγεθος, στρουθοῦ Λιβύσσης εἰς διπλάσιον ὀλίγου ὑπερφέρουσα, καὶ ὀφθαλμοὺς ὑπογεγραμμένους βλοσυρῶς σοβοῦσα...... »
« τιθασὸν τὴν ἕξιν, ὥστε ὑπὸ λεπτῆς μηρίνθου, τῇ κορυφῇ περιελιχθείσης ἄγεσθαι πρὸς τοῦ θηρονόμου καθάπερ ἀφύκτῳ δεσμῷ τῷ ἐκείνου βουλήματι ὁδηγούμενον. »
4. J. Capitolini *Vita Gordiani junior. imp.*, XXXIII.

Zénobie et avoir fait périr Firmus, l'usurpateur de l'Égypte, avait envoyé à Rome plusieurs girafes, qu'il fit défiler dans son cortège triomphal, en l'an 274 après J.-C.[1].

Toutefois, nous ne pouvons pas conclure de ces seuls faits que la girafe était connue dans les contrées de l'Asie centrale, autant que, à cette même époque, — contemporaine, selon toute apparence, de notre coupe d'argent, — elle l'a été dans les provinces libyennes et dans la capitale de l'Empire romain. D'autres preuves, fournies à la fois par les sciences naturelles et par l'histoire, viennent nous révéler l'existence indubitable de cet animal jusque sur les confins de l'Inde. En effet, le comte Marcellinus a rapporté, dans sa Chronique[2], qu'en l'an 496 après J.-C., l'empereur Anastase le Silentiaire avait reçu de l'Inde un présent composé d'un éléphant et de deux camélopards. Cependant l'historien Lebeau et son commentateur M. de Saint-Martin, tout en rapportant ce fait, mettent en doute la provenance du don; ils croient que c'est du littoral de la mer Érythrée que venaient les deux girafes transportées à Constantinople[3]. L'incrédulité de ces deux écrivains eût été sans doute moins catégorique s'ils avaient pu connaître le fait scientifique prouvé plus tard par les découvertes que MM. H. Falconer et P. Cautley firent, en 1837, dans les terrains des collines Sivaliques. Ces deux naturalistes anglais trouvèrent alors, au nord de l'Hindoustan, des ossements de girafes si nombreux et si variés qu'ils furent amenés à reconnaître l'existence ancienne de deux espèces différentes de camélopards aux pieds de l'Himalaya[4]. Qui nous dit que les derniers restes de ces races d'animaux, aujourd'hui éteintes et peut-être même un peu différentes de celle qui subsiste encore en Afrique, n'ont pas inspiré l'orfèvre bactrien ou indo-persan, à la piété duquel nous devons la coupe consacrée à la déesse Nana?

Si, malgré l'apport scientifique que nous a fourni la paléontologie, nous

1. Flav. Vopisci *Vita Aureliani Imp.*, XXXIII.

2. Marcellini Comit. *Chronicon* : « Indi. iv, Paulo solo cos (an. 496)... India Anastasio principi elephantum, quem Plautus poeta noster Lucabum nomine dicit, duasque camelopardalas pro munere misit. » (Bibl. veter. patr., ed. A. Gallandi, t. X, p. 331.)

3. *Hist. du Bas-Empire*, éd. de 1827, tome VII, p. 237, not. 2 et 3.

4. High Falconer and Proby T. Cautley, *On some fossil remains of Anoplotherium and Giraffe, from the Sewalik Hills, in the North of India*, dans le *Calcutta Jour. Nat. Hist.*, tome V (1845), p. 577-589, et dans *Geolog. Soc. Proc.*, t. IV, 1846, pp. 235-249.

n'avons pas réussi à étayer notre hypothèse sur des preuves assez péremptoires, du moins l'on ne pourra pas crier au paradoxe. Les monuments des anciennes civilisations de l'Asie sont encore si peu connus, qu'ils réservent des surprises chaque fois que l'on porte sur eux une attention soutenue.

Pour achever la description du quadrupède extraordinaire qui accompagne la déesse Nana sur notre patère indo-persique, il nous faut ajouter quelques mots concernant les pieds antérieurs de la bête. Celui de gauche est tout simplement une patte de lion levée en l'air et soutenue, non sans grâce ni fierté, dans une position horizontale. Quant au second pied, celui qui, roide et sans articulation au jarret, descend jusqu'à terre, il constitue l'un des points les plus embarrassants de la représentation. Il se pose en véritable énigme.

Que représente, en effet, cette double ligne ondulée qui remplace la rainure de l'omoplate? A partir de cette séparation, la cuisse de l'animal prend à peu près la forme d'une corne d'abondance ou plutôt celle du corythe qui complétait l'armure des Parthes et des Scythes, et que l'on trouve gravé sur les monnaies des rois Arsacides[1]. Un pointillage, absent partout ailleurs, orne la surface supérieure de cet ustensile, qui simule l'une des parties intégrantes du corps de l'animal. En effet, c'est cet étui rigide et terminé par une patte de félin, qui sert de cuisse droite à la bête. De plus, cette cuisse factice porte, dans sa courbure postérieure ou dans son aisselle, une sorte d'excroissance arrondie, pareille aux callosités protubérantes qui déparent les coudes et les genoux des chameaux.

N'oublions pas non plus de signaler les stries, ou plutôt les bouts de pennes qui sortent, en ligne oblique, hors de la large embouchure du corythe et qui se perdent sous les muscles rebondis de l'amazone. Sont-ce les plumes d'une aile cachée à la vue ou bien plutôt les barbes de flèches, vers lesquelles la déesse tend sa main droite? Sur plus d'un cylindre assyrien, on voit la déesse Anat tenant à la main des flèches et portant un carquois en bandoulière[2]. Si, en réalité, l'artiste qui a ciselé le groupe au centre de la patère a visé à une

1. Nous attirons ici l'attention principalement sur les monnaies bactriennes et indo-scythiques qui portent cet emblème parthe. Voy. A. von Sallet, *Die Nachfolger Alexanders d. Gr. in Baktrien und Indien* (1879), p. 51, 157, et pl. v, 1 et 2.

2. Voir plus haut la note 4, à la p. 289.

intention analogue, il faut avouer que sa maladresse n'a rien ménagé pour dérouter l'analyse la plus clairvoyante. C'est à son impéritie qu'il faut s'en prendre si, dans le sujet qui remplit l'umbo de la patère, nous ne pouvons que deviner, et non pas confirmer avec assurance la présence d'une image religieuse empreinte de certains caractères locaux.

A l'abri de ces réserves, nous y reconnaîtrons cependant la déesse chaldéenne Anat, représentée dans toute sa luxueuse nudité. Les artistes de l'Égypte ont fait d'elle une *Qedeschl* ou une *Ken*, à l'aspect tout à fait égyptien. Habitant, selon toute probabilité, un pays où les souvenirs de la civilisation hellénique se mêlaient aux inspirations religieuses et artistiques venues autant de la Perse que de l'Inde, le ciseleur de notre coupe a donné à la déesse chaldéenne les contours replets et la riche coiffure qui plaisaient aux Indiens; mais, en même temps, il a rappelé le symbolisme des régions persiques, en offrant pour monture à la déesse un animal qui se distinguait autant par sa rareté que par le caractère hybride dont la langue grecque l'avait gratifié, plus encore que sa propre nature. Peut-être même l'artiste a-t-il tenu à esquisser, sur la cuisse de cet étrange animal, la forme du corythe, de cette pièce d'armement qui, à une certaine époque, a servi d'emblème national aux souverains de l'Asie centrale. De là, le turban indou que porte Nana; de là, le camélopard aux flancs de lion et à la tête de girafe; de là aussi, cette réminiscence du carquois parthe. Les conclusions que nous nous permettrons de tirer de tous ces indices, pour déterminer l'origine et la date de la coupe, seraient donc qu'elle a été fabriquée en Bactriane, du temps où la dynastie des Arsacides exerçait encore quelque influence sur la région des Paropamises et du Haut-Indus.

Au moyen d'autres restes de l'antiquité, nous nous assurerons, par la suite, qu'à l'époque dont nous parlons, le culte et les images de la déesse Nana n'étaient étrangères ni à la Bactriane ni à l'Indo-Scythie.

A. ODOBESCO.

(*A suivre.*)

GÉNIE FUNÈBRE

MARBRE DÉCOUVERT A ROME

(Planche 34.)

Quoique Sextus Rufus les qualifie d'*Hortuli*, les jardins de Salluste étaient une des merveilles de Rome. Situés dans la sixième région, celle de l'*Alta semita*, ils y occupaient un espace considérable, et de nombreux monuments les ornaient. Au dire de Canina[1], le plus grandiose de ces monuments était le cirque où se célébraient les jeux en l'honneur d'Apollon, lorsque l'amphithéâtre de Flaminius était inondé par les eaux du Tibre.

De plus, si l'illustre écrivain latin avait dépensé des sommes fabuleuses pour créer cette résidence, les empereurs se plurent encore à l'embellir. Ainsi, dans sa *Vie de Salluste*, le président de Brosses[2] nous apprend que Vespasien en avait fait sa demeure de prédilection et, pour s'y établir, avait presque abandonné le palais des Césars. — Aussi bien suffira-t-il de citer, entre autres, comme provenant des *horti sallustiani* le faune portant un enfant et le gladiateur mourant.

Bien qu'elles soient moins intéressantes aujourd'hui, les trouvailles continuent encore. C'est ainsi qu'au mois de février de l'an dernier fut découvert, dans cette région, l'important fragment de statue en marbre blanc, dont MM. Rollin et Feuardent sont les possesseurs actuels.

Cette statue mesure 0^{m} 92, depuis le haut de la tête jusqu'à la naissance des cuisses, la partie inférieure ayant disparu[3]. Toutefois, en examinant la régularité de la cassure, ou mieux de la jointure qui suit les lignes anatomiques du

1. Canina, *Indicazione topografica di Roma antica* (Rome, 1831, p. 103 et suiv.).

2. Publiée dans la collection Nizard.

3. La partie inférieure du marbre se prolonge jusqu'à la naissance des cuisses, c'est-à-dire un peu plus que ne l'indique la photographie qui a servi à faire notre planche.

contour inférieur du torse, on peut presque affirmer que la partie perdue se composait d'une draperie rapportée, tombant jusqu'aux pieds. D'où l'on est amené à conjecturer aussi que cette draperie pouvait être ou de marbre coloré ou même de bronze. Un arrachement violent a disjoint ces deux éléments divers.

Le bras droit avait également souffert, et l'on discerne très nettement, sur notre planche, la réparation assez heureuse qui en a été faite, depuis l'avant-bras jusqu'au dessus du coude avec un morceau de marbre, antique sans doute, mais qui est loin de présenter la coloration et la translucidité de la matière employée à l'origine.

Tandis qu'à partir des épaules et jusqu'au bas du torse, la figure est évidée à dessein au revers, et présente une courbe appréciable, la tête est exécutée complètement en ronde bosse. Ménagés mats, alors que tout le reste du corps est poli, les cheveux forment au dessus du front deux touffes symétriques qui font penser à la coiffure traditionnelle d'Apollon. L'exécution de cette chevelure est un peu lourde dans la partie bouclée, et relativement molle dans la partie flottante qui retombe sur l'épaule droite.

Au surplus, ce n'est là qu'un léger défaut largement racheté par l'expression de la tête à la fois triste et méditative. Le galbe en est beau et plein de candeur. La paupière supérieure est seule indiquée, et semble baissée, ce qui ne laisse pas que d'imprimer à toute la physionomie une douceur sympathique et rêveuse. Vue de face, cette tête perd un peu de son caractère et c'est surtout en profil qu'elle prend de la valeur. L'attitude générale le prouve assez, et c'est ainsi que, dans la pensée de l'artiste, son œuvre devait être vue du spectateur.

En effet, si l'on tient compte du mouvement de la main droite sur laquelle la tête vient s'appuyer avec abandon, et plus encore du relèvement de l'épaule gauche fort largement indiqué, on arrive à cette conclusion que la partie évidée de la figure était adossée à un monument. Même il y a tout lieu de croire que ce monument devait avoir un caractère funéraire. C'est ce qui résulte assez clairement tant de l'expression générale des traits que de l'existence de substructions découvertes à peu de distance et pouvant convenir parfaitement par leur agencement à un monument funéraire.

Vu l'absence de tout attribut significatif, il serait néanmoins hasardé, croyons-nous, de donner un nom trop précis à cet éphèbe dans lequel on a pensé d'abord reconnaître la personnification de *Hypnos*. En sculpture, ce génie est toujours représenté ailé[1], portant à la main un rhyton vide, des pavots, et semble courir, ou tout au moins marcher d'un pas précipité. Les ailes, surtout, doivent être regardées comme de style. Ainsi une cornaline grecque de bonne facture, que nous avons soumise à la Société des Antiquaires en 1884, montre *Hypnos* le front ceint de deux ailes d'oiseau de nuit. Bornons-nous donc, sans préciser davantage, à voir dans ce génie, dont l'attitude rappelle celle de l'Éros de Praxitèle, qui est au Vatican, la représentation symbolique de la Tristesse ou de la Douleur. Deux statues de marbre, l'une au Musée de Florence, que Clarac appelle l'*Amour affligé*[2], l'autre à Oxford, appelée *Hymen* par le même auteur[3], ont, avec notre génie funèbre, comme pose et comme physionomie, une ressemblance si caractéristique qu'on peut croire que le marbre des jardins de Salluste n'est qu'une réplique de l'une d'entre elles. C'est bien le même visage jeune et mélancolique, la même chevelure, le même geste de la main droite ramenée sur l'épaule gauche; en présence d'une pareille similitude, il est permis de croire que notre génie avait des ailes, tout comme les statues auxquelles nous le comparons. Seulement l'*Amour affligé* du Musée de Florence s'appuie sur un arc dont l'extrémité est placée sous son aisselle, et l'*Hymen* d'Oxford repose de la même manière sur un flambeau renversé. Ajoutons enfin que, sur un sarcophage romain publié par Zoega[4], l'ange du Sommeil, ailé, s'appuie sur un bâton en inclinant sa tête sur le bras gauche. L'épaule gauche de notre marbre, sensiblement rehaussée, indique évidemment la même posture, mais l'attribut qui venait s'appuyer sous l'aisselle, arc, flambeau ou bâton, reste indéterminé.

Quant à la date de cette œuvre, Salluste étant mort en 33 avant J.-C., c'est antérieurement à cette époque qu'eut lieu l'ornementation primitive de ses jardins. Mais, on l'a dit, les empereurs se plurent à les embellir à l'envi. Aussi, en tenant compte de certains détails d'exécution, non moins que

1. Voy. *Revue archéologique*, 1882, p. 7.
2. Clarac, *Mus. de sculpt.*, pl. 651, nº 1484.
3. Clarac, *id.*, pl. 650 A, nº 1504 A.
4. *Bassirilievi*, t. II, 93.

de la qualité du marbre qui, pour fine qu'elle soit, ne paraît point d'origine grecque, nous croyons pouvoir avancer que nous sommes en présence d'une œuvre remontant au premier siècle de notre ère. D'ailleurs, Vespasien, à qui est attribuée une prédilection particulière pour les jardins de Salluste, a régné dans la seconde moitié de ce siècle. Ne serait-ce pas de son temps qu'un sculpteur, grec comme ils l'étaient tous dans la Rome d'alors, exécuta le monument funéraire dont devait faire partie ce beau fragment?

Louis de LAIGUE.

CROIX PROVENANT DU PARACLET

CONSERVÉE A LA CATHÉDRALE D'AMIENS

(Planche 35.)

La cathédrale d'Amiens n'a rien conservé du magnifique trésor qu'elle possèdait avant la Révolution[1]. Les quelques objets d'orfèvrerie du Moyen-Age qu'on y peut admirer aujourd'hui ont tous une autre origine. De ce nombre est la magnifique croix de vermeil que nous reproduisons ici[2] et qui appartenait jadis à l'abbaye du Paraclet[3]. Suivant la tradition, cette croix aurait été rapportée de Terre-Sainte, au commencement du XIIIe siècle, par Enguerrand de Boves, fondateur de l'abbaye, et qui y avait deux sœurs religieuses, Marguerite, abbesse, et Elisabeth, prieure. Cette tradition, si elle a quelque fondement, ne doit se rapporter qu'aux nombreuses reliques que renferme la croix et dont les noms sont énumérés dans une longue inscription qui l'entoure. On y voit, en effet, des mentions telles que celles-ci : « De Sepulcro Domini, de Monte Calvarie, de Columpna Domini, de Sepulchro Beate Marie, de pulvere Beati Johannis-Baptiste, de Mirra Domini[4], etc. » On sait d'ailleurs combien de reliques ont été rapportées par les croisés de Terre-Sainte ou de Constantinople : leur nombre est si grand, la nature de plusieurs est si surprenante, qu'on se

1. Voy. Garnier, *Inventaires du trésor de la Cathédrale d'Amiens, publiés d'après les manuscrits* dans les *Mémoires de la Société des Antiquaires de Picardie*, t. X, 1850, p. 229 à 391.

2. Cette croix a été signalée, pour la première fois, mais d'une manière insuffisante, par M. Dusevel, dans le *Bulletin du Comité historique des arts et monuments*, tome IV, 1853, p. 82. Elle a figuré, en 1874, à l'exposition rétrospective de Lille, et M. l'abbé Van-Drival en a donné une photographie accompagnée d'une courte description dans la *Revue de l'Art chrétien*, 2e série, t. I, 1874, p. 470. — Enfin, M. Janvier en dit un mot dans son ouvrage sur *Boves et ses seigneurs*, p. 113.

3. Abbaye de femmes de l'ordre de Cîteaux, fondée en 1219 par Enguerrand de Boves, à quelque distance d'Amiens, et transférée dans cette ville en 1679. Il ne faut pas confondre le Paraclet près d'Amiens avec l'abbaye du même nom, au diocèse de Troyes, fondée par Abailard et célèbre par la résidence d'Héloïse.

4. Ces inscriptions sont transcrites en entier un peu plus loin avec l'indication de la place qu'elles occupent sur la croix.

demande si la bonne foi de ceux-ci n'a pas été souvent exploitée par les Juifs ou par les Grecs. Mais le monument lui-même dans lequel ces reliques sont enchâssées ne saurait accuser une origine orientale ; rien de byzantin ni comme fabrication, ni comme ornementation, ni comme style. C'est un travail évidemment français.

Cette croix, qui mesure 63 centimètres de haut sur 43 d'une extrémité à l'autre de la traverse, est pourvue à sa partie inférieure d'une pointe en bois ferré qui servait à la ficher au haut d'une hampe, pour être portée en tête des processions ou placée sur l'autel. C'est donc une croix processionnelle ou stationale. Comme la plupart des objets d'orfèvrerie fine du Moyen-Age, elle se compose d'une âme en bois de chêne recouverte d'une lame assez mince de métal ; c'est, d'ailleurs, une simple croix latine, droite, le croisillon supérieur légèrement plus long que les deux croisillons transversaux, avec un quatrefeuille à chacune de ses extrémités. Une riche décoration de nielles, filigranes, pierres gravées antiques, perles et cabochons recouvre chaque face sans qu'aucun ornement en saillie ne vienne altérer la pureté de la forme. On y reconnaît tout de suite l'œuvre d'une bonne époque, le goût exquis du XIII[e] siècle.

Le Christ attaché à la croix occupe la partie centrale de la face antérieure. Il est gravé sur une plaque d'argent doré, et se détache sur un fond niellé de petits quatrefeuilles. Quoique simplement dessinée au trait, cette figure du Christ est d'une bonne exécution et d'une expression saisissante ; un sentiment de douleur inexprimable est répandu sur tout son visage. La tête, dépourvue de couronne, entourée seulement du nimbe crucifère, est fortement penchée à droite, les cheveux et la barbe naturellement bouclés. Les bras ont encore une position horizontale, presque roide ; le corps est légèrement infléchi ; ce n'est plus la rigidité du XII[e] siècle, ce n'est cependant pas encore l'affaissement exagéré et contourné qui caractérise les Christs du XIV[e]. Autour des reins est attaché un linge drapé avec cet art et cette simplicité qui fait le charme des images du XIII[e] siècle : les deux pieds croisés l'un sur l'autre et attachés par un seul clou[1] ; on ne voit pas de plaie au côté.

1. On sait que, dans les crucifix antérieurs au XIII[e] siècle, le Christ est attaché avec quatre clous. A partir du XIII[e] siècle, comme dans le cas qui nous occupe, les deux pieds sont attachés par un seul et même clou. Voyez Didron, *Annales archéologiques*, t. I, p. 298.

Aux pieds du Christ, un calice reçoit le sang qui coule de ses plaies. Plus bas, un homme sort du tombeau en levant les bras et les yeux vers le Sauveur dont la tête semble penchée vers lui. C'est un des sujets accessoires qui accompagnent fréquemment les crucifix du Moyen-Age. Ici, il n'y a pas de doute sur l'identité du ressuscité : son nom est écrit en toutes lettres au dessous de lui : ADAN (*sic*). Suivant une légende assez répandue, la croix où mourut Jésus-Christ aurait été élevée au lieu même où le premier homme avait été enterré, et celui-ci aurait été un des morts ressuscités au moment du dernier soupir du Sauveur, d'après le récit de l'Évangile[1]. Sur le *titulus*, on lit ces mots IHC. NAZAREN' (Jesus Nazarenus).

Près de la main droite du Christ, se trouve une petite porte niellée servant probablement à introduire des reliques et sur laquelle est représentée une femme voilée, en buste, dans un costume assez semblable à celui des religieuses du XIIᵉ siècle, peut-être la sainte Vierge ou quelque autre sainte, peut-être aussi le portrait de l'abbesse qui gouvernait le monastère lors de la confection de la croix. Malheureusement, les traits de la figure sont presque effacés.

Immédiatement au dessus du *titulus*, on voit une autre petite porte formée d'un gros cristal rond, taillé à facettes et enchâssé dans une monture ornée de filigranes, de forme carrée (trois des angles sont cassés). Elle recouvrait jadis, très vraisemblablement, un morceau de la vraie croix : on remarque encore par dessous une espèce de canal en forme de croix qui devait renfermer celui-ci. Enfin, à la partie supérieure, un petit nielle carré représente un sujet iconographique difficile à déterminer : un personnage à mi-corps, vêtu de la toge romaine, l'air jeune, imberbe, les cheveux courts ou tout au moins ne tombant pas sur les épaules, sans nimbe, les deux mains élevées tenant, l'une une croix, l'autre un disque ou un globe. Dans les croix du Moyen-Age, il était souvent

1. Dans une miniature de l'*Hortus deliciarum*, on remarque également Adam dans son tombeau, tandis qu'autour de lui d'autres morts ressuscitent. Près du tombeau d'Adam on lit : « Sepulcrum Ade. — Iheronimus refert quod Adam sepultus fuerit in Calvarie loco ubi crucifixus est Dominus. » — Voyez Robert de Lasteyrie, *Miniatures inédites de l'Hortus deliciarum* (XIIᵉ siècle), dans la *Gazette archéologique*, année 1884, p. 37, pl. 9.

d'usage de représenter le Christ triomphant, au dessus du Christ mourant, par exemple dans la belle croix de Clairmarais, reproduite par M. Deschamps de Pas[1]. Mais dans la croix de Clairmarais, le Christ triomphant porte tous ses caractères iconographiques parfaitement reconnaissables, il est assis, barbu, nimbé, bénissant; il ne tient rien dans ses mains; autour de lui on lit cette inscription en exergue : A Ω. EGO SVM PRINCIPIVM ET FINIS. Dans le personnage qui nous occupe, au contraire, les traits caractéristiques du Christ font presque tous défaut, tandis que cette figure présente, malgré l'absence d'ailes, un air de famille très remarquable avec les anges représentés sur les ivoires byzantins. Cette particularité semblerait venir à l'appui de la tradition qui donne à l'objet qui nous occupe une origine orientale. Peut-être son auteur serait-il un orfèvre français établi à Jérusalem et qui aurait eu sous les yeux des modèles byzantins. C'est une question que je laisse à trancher à plus compétents que moi; quoi qu'il en soit, je serais assez disposé à y voir, jusqu'à preuve du contraire, une figure, bien que s'écartant notablement de la tradition, du Christ triomphant.

Une étroite bordure de filigranes entremêlés de petits rubis, grenats, saphirs, lapis et améthystes cabochons alternant avec des perles, encadre le tout. Les quatrefeuilles qui forment l'extrémité des bras de la croix ont également une décoration composée de filigranes, pierres gravées et perles, du goût le plus délicat.

La face postérieure n'est pas moins intéressante que la première. C'est un champ de filigranes parsemé de perles et de pierres intailles, sur lequel se détachent six morceaux de cristal oblongs laissant voir les reliques que renferme la croix. Sur des morceaux de parchemin qui enveloppent ces reliques on peut lire ces mots : « *Viti Martyris. — Laurentii mris* (*martyris*). — .....*qui dicitur minor* ». A l'intersection et aux extrémités des bras, de gros médaillons en argent doré et niellé représentent l'Agneau divin debout, portant la croix, et les quatre animaux ailés, symboles des évangélistes. Tous ces animaux ont un caractère et une expression énergique, sauvage même, qui n'échapperont à personne; chacun d'eux tient un phylactère, mais sans aucune

1. *Annales archéologiques*, t. XIV et XV.

inscription : celui que tient l'homme (saint Mathieu) porte seul le mot MILIUM (*sic*) mais qui se rapporte à l'inscription qui entoure le médaillon. L'aigle et l'homme sont seuls nimbés ; le bœuf, le lion et l'Agneau lui-même ne le sont pas. Le fond sur lequel ils se détachent est orné d'enroulements de feuillages finement découpés.

Une longue inscription, dont les caractères sont niellés, se développe tout le long de la tranche de la croix, et autour des quatre médaillons des extrémités : elle ne nous apprend malheureusement rien sur la provenance, la date ou l'artiste, ce n'est que l'énumération des nombreuses reliques qui y sont renfermées. La voici :

Sur la tranche, en commençant par le pied de la croix : DE SEPULCHRO BEATE MARIE : DE PULVERE BEATI JOHANNIS BAPTISTE : DE MIRRA DOMINI : DE SANCTIS APOSTOLIS ANDREA : THOMA : BARTHOMEO (*sic*) : PHILIPPO — COSMA : MAURICIO : DIONISIO : BLASIO : JOHAMNE (*sic*) CRISOSTOMO — DE BRACHIO SANCTI MATHEI APOSTOLI : DE PERTICA FULLONIS : DE INNOCENTIBUS : DE SANCTIS MARTIRIBUS SIXTO : CLEMENTE : DE SACTA (*sic*) ELIZABETH : LAURENTIO : STEPHANO : QUATUOR CORONATIS : GRISOGONO (*sic*) : HONESTO : BONEFACIO — PAULO : BARNABA : JACOBO MINOR (*sic*) : MARCO EWAGELISTA (*sic*) — URBANO : ALEXANDRO : ALLEXI : ARSEVIO : NICHASIO : EUSTACHIO : VINCENTIO : PRIMO ET FELICIANO — DE SANCTIS VIRGINIBUS CECILIA : NACUSA : MARGARETA : EMERENTIANA : RESTITUTA — JULIANO : MALACHIO : MARCELLO : MARCELLIANO : SEBASTIAMO (*sic*).

Autour des médaillons, au sommet de la croix (*aigle*) : + DE COSTA SCI NICASII : DE SCO GEORGIO : S. ANNE V. DE LINGO[1].

A droite (*bœuf*) : + DE SEPULCRO DOMINI : DE MONTE CALVARIE : DE COLUMPNA DNI.

A gauche (*lion*) : + NICOLAI EPISCOPI : LUCIANI M : ANTONII : ABATIS : AUGUSTINI EPI : BLASII.

Au pied de la croix (*homme*) : + DE COSTA ANASTASIE : DE COSTIS ET OLSIBUS (*sic*) VIRGNUM (*sic*) UNDECIM — MILIUM.

1. Il m'a été impossible, aussi bien qu'à MM. Van Drival et Janvier de lire cette abréviation.

Ce dernier mot est sur le phylactère que tient l'homme.

Je n'ai pas jugé à propos, comme l'ont fait MM. Van Drival et Janvier[1], de rétablir l'ordre de cette inscription qui a, évidemment, été interverti par l'orfèvre chargé de monter la croix.

J'ai dit qu'un certain nombre de pierres gravées antiques avaient servi à la décoration de la croix[2]. Pas une seule malheureusement ne présente un intérêt considérable.

Parmi ces pierres, il faut remarquer pourtant : un niccolo représentant un coq posé sur une corne d'abondance, penchant sa tête sur celle d'une espèce de capricorne, dont les deux pieds s'appuient sur un poisson. Une cornaline sur laquelle on peut voir un de ces sujets érotiques tels qu'on en rencontre fréquemment sur ces sortes d'objets : devant un Priape, un génie s'enlace, dans une position obscène, avec un animal difficile à déterminer. Ailleurs, c'est probablement le dieu Bonus Eventus, sur un niccolo blanchâtre à transparent bleu. Il est vêtu d'une tunique courte s'arrêtant aux genoux et du pallium; il tient à la main une couronne de laurier; derrière lui, un cep de vigne. Un sujet analogue se voit également sur un grenat. Une cornaline orangée, très transparente, représente Bacchus enfant, à cheval sur une chèvre, et tenant un thyrse à la main. Sur une cornaline, Pallas casquée, portant une petite Victoire ailée dans sa main droite et tenant de l'autre une épée. Sur une autre cornaline, Mercure tenant une bourse de la main droite et de la gauche le caducée. Sur une espèce de cornaline ou chalcédoine d'un blanc laiteux, un homme appuyé sur une lance ou haste tenant à la main un petit bouclier. Ailleurs, sur un niccolo une Victoire ailée, tenant une palme et une couronne; Mars combattant avec la lance et le bouclier (niccolo); Pégase ailé (cornaline). Enfin une de ces pierres gnostiques vulgairement appelées *abraxas*. C'est un jaspe sanguin, presque noir et tacheté de rouge; il représente un animal fantastique de forme humaine, avec les deux jambes recourbées en forme de serpents. Au bras gauche il tient un bouclier.

1. *Loc. cit.*

2. Quelques-unes de ces pierres ont été reproduites par M. Duthoit dans le *Bulletin du Comité historique des arts et monuments*, *loc. cit.*

Telle est cette croix que possède la cathédrale d'Amiens et qui peut, sans contredit, être comptée parmi les plus belles pièces d'orfèvrerie du Moyen-Age. Elle se recommande à la fois par la pureté de sa forme, la richesse et l'élégance de ses filigranes, la beauté de ses nielles, la perfection de son exécution. Elle est peu connue jusqu'à présent, elle mérite de l'être : c'est pourquoi j'ai voulu, malgré mon incompétence, en donner ici une reproduction et une description aussi détaillée que possible, heureux si j'ai pu attirer sur elle l'attention de plus savant que moi pour l'étudier comme elle en vaut la peine.

Georges DURAND.

LE DIPTYQUE DE SAINT NICAISE

AU TRÉSOR DE LA CATHÉDRALE DE TOURNAI

(PLANCHE 36.)

Les deux panneaux que je vais aborder ont pu renfermer jadis les *Memoriæ sanctorum* du canon de la messe, ou habiller une *Vie* du onzième pontife de Reims. Ils servent aujourd'hui de couverture à un manuscrit de date assez récente, désigné, par un inventaire de 1661, sous le titre de *Liber Evangeliorum pro rogationibus*. Outre diverses prières de la liturgie, ce volume contient les *initia* des quatre évangiles, chantés encore à présent aux quatre stations que fait, dans son long parcours, la grande procession tournaisienne.

Notre monument n'est pas inédit; plusieurs fois déjà les honneurs de la gravure et de la description lui furent accordés[1]. Néanmoins, les recueils où on le rencontre sont peu répandus, les illustrations en sont très médiocres, et peut-être trouverai-je quelque chose à ajouter aux recherches de mes devanciers.

Quand on dépouille la reliure de son cadre en bois de chêne, de sa grossière armature métallique et de ses charmants coins datés des premiers pas de la Renaissance, restent deux feuillets d'ivoire, d'égales dimensions (haut. 0^{m} 258, larg. 0^{m} 102). Ils offrent chacun le parti pris d'un grand médaillon circulaire historié, accompagné, en haut et en bas, de sujets divers ou d'ornements végétaux; le tout sculpté en bas-relief.

PLAT RECTO. *Sommet. Majestas Domini* dans une *vesica piscis* bordée d'enroulements. Le Sauveur est assis sur le globe du monde, un *scabellum* sous les pieds. Nimbe crucifère godronné, accosté de l'A et de l'ω; main droite

1. Voisin, *Notice sur un Évangéliaire de Tournai*, 2 pl.; 1856. Weale, *Album des objets d'art exposés à Malines en 1864*, pl. III. Westwood, *Fictile ivory casts in the South Kensington Museum*, p. 146, nº 324. Reusens, *Éléments d'archéol. chrét.*, fig. L. Cloquet, *Tournai et Tournaisis*, fig. Mentionné par Labarte, *Histoire des arts industriels*, t. I, p. 223, 1re édition.

étendue et relevée; dans la gauche, un livre ouvert, chargé des mots : SALVS MVNDI. Deux anges, à mi-corps, flanquent la *gloire*, cantonnée des quatre symboles des évangélistes ainsi disposés : homme ailé, aigle, lion, bœuf. Ils émergent d'orbicules à circonférence vivrée. *Médaillon central*. Deux anges en pied soutiennent avec effort un disque inscrivant l'Agneau divin. Légende, AGNVS DI, bizarrement disposée autour de l'animal symbolique :

✠
A G D̄Ī
S ✠
N V
✠

Tableau inférieur, la Crucifixion. Christ imberbe, nimbé, vêtu du *perizonium*. Quatre clous le fixent à une croix orlée de perles et accrue au bas d'un appendice à redents qui forme *suppedaneum*. *Titulus* peu commun, tracé, non sur un cartouche, mais à droite et à gauche de la tête :

HIC	EST ĪH̄S̄
NAZA	RENVS
REX IV	DEORV̄

Chaque moitié du *titulus* est précédée ou suivie des bustes du soleil, SOL, et de la lune, LVNA; les deux astres, cerclés de nuages, se voilent la face en pleurant la mort du Créateur. Un nimbe radié distingue le soleil; un croissant, la lune. Entre l'arbre et un édicule qui interrompt symétriquement la bordure externe, apparaissent des figures allégoriques correspondantes. L'Église, S̄C̄Ā ECLESIA, recueille dans un calice le flot de sang échappé du côté; sa caractéristique est une chapelle[1]. La Synagogue, HIERVSALĒ, dont l'attribut montre une construction à minarets, fait un geste d'étonnement. Des feuilles d'ache cerclent le médaillon central; l'encadrement général se compose d'*infulæ* courbées en festons.

1. A mon avis, une erreur a été commise en prenant cette figure pour un homme. Les deux personnages sont absolument vêtus de la même manière, et l'on aperçoit encore, malgré l'état fruste des têtes, les traces d'un voile féminin sur chacune d'elles.

Plat verso, *sujet unique*. Saint Nicaise debout, accosté de son diacre (saint Florent) et de son lecteur (saint Jocond), inclinés vers lui. L'évêque, revêtu des *pontificalia*, bénit et tient un livre fermé. Nimbe, chevelure arrondie, large tonsure. La légende désignatrice est ainsi formulée :

SC̄S	NICA
VS	SI
ĒP̄	S̄P̄

Sanctus Nicasius episcopus. Les acolytes, sans nimbe, portent, l'un la dalmatique, l'autre la tunique, à peine distinctes par un très léger écart dans l'ampleur des manches. Tous deux ont le manipule sur la main étendue, mais un besoin de symétrie a engagé l'artiste à transposer celui du diacre. Notre scène représente vraisemblablement la bénédiction donnée après l'*Ite missa est*; elle n'en est que plus curieuse; je n'ai jamais rencontré ailleurs la clôture des fonctions liturgiques peinte ou sculptée.

Les champs, ménagés entre les arcs du médaillon et le cadre rectiligne, sont ornés de ceps de vigne enroulés avec une remarquable élégance et d'heureuses variantes. La feuille d'ache sert de motif courant à toutes les bordures du plat verso.

Identique sur les deux panneaux, le tracé géométral est emprunté, sauf quelques modifications, à certains diptyques consulaires du VIe siècle, où une circonférence encadrant, soit le buste du magistrat, soit une inscription, apparaît au milieu d'un champ feuillagé[1]. Le cep de vigne à enroulements, mais conçu dans un style encore plus exquis, décore le registre supérieur du plat verso d'une reliure en ivoire, à la bibliothèque de Saint-Gall. Entre la fin du IXe siècle et l'aube du Xe, le moine Tutilo sculpta ce morceau pour servir de pendant à un feuillet de travail italien, et abriter avec lui le texte de l'*Evangeliarium longum* écrit par Sintram[2]. Les ivoiriers de Constantinople appli-

1. Voy. Gori, *Thesaurus vet. diptych.*, t. II, pl. V, XV, XVII; Héron de Villefosse, *Feuille de diptyque consulaire au Musée du Louvre*, pl. XVI-XVII, ap. *Gaz. archéol.*, 1884.

2. Lübke, *Geschichte der Plastik*. II. Otte, *Handbuch der kirchlichen Kunst-Archaeologie des deutschen Mittelalters*, 5e éd., t. II, p. 547 et 548, fig. 462. Westwood, *loc. cit.*, p. 119, n° 268, pl. XI.

quèrent aussi le cep de vigne à l'ornementation de leurs ouvrages; un volet de triptyque, au South Kensington Museum, en fournit un charmant exemple : cinq médaillons, un grand et quatre petits, disposés en quinconce, sont cerclés de sarments feuillus. L'érudit M. Maskell attribue l'œuvre au XIIIe siècle; je crains qu'il ne la rajeunisse tant soit peu[1].

Malgré ses réminiscences de l'art classique en décadence, le diptyque tournaisien, par son style et son exécution, accuse tout au plus les premières années du XIe siècle. Que les ceps de vigne réunissent à un éminent degré la souplesse et la vigueur, pas de doute : on n'en saurait dire autant des personnages, chez qui le modelé fait absolument défaut. Après les avoirs dégagés de la masse, le praticien s'est borné à en fouiller brusquement les principaux détails, sans nul souci de la dégradation calculée des plans. Pour dissimuler l'insuffisance de son procédé, il a abusé des plis rendus avec la pointe sèche, et obtenu ainsi un effet hybride, participant à la fois de la miniature et de la plastique. Nous sommes bien loin, ici où tout reste à peu près uniformément plat, des puissants reliefs de la toreutique mosane au IXe siècle et même encore à la fin du Xe. Que l'on compare le dessin relativement correct, les têtes expressives, les draperies magistrales des ivoires de Tongres et de Liége[2], aux mesquineries de notre diptyque, et l'on mesurera l'abîme qui s'ouvre entre eux[3]. Un écart non moins considérable sépare ce dernier monument des œuvres suaves, bien qu'hiératiques, produites par le ciseau byzantin, avant l'heure fatale où la domination latine vint paralyser l'essor des arts chez un peuple qu'elle dépouilla de ses richesses et réduisit à tourner, nouvel Ixion, sur la roue du pastiche. Néanmoins, à côté de sa faiblesse d'exécution et de son dessin incorrect, le diptyque tournaisien offre deux éminentes qualités : l'entente de la composition et le mouvement. Les nombreuses figures du recto ne manquent pas trop d'air; les anges du médaillon central ne sont pas

1. *Catal. of original ivories in the South Kensington Museum*, no 215, p. 173, fig.

2. L'ivoire de Tongres représente la Crucifixion; ceux de Liége, les trois résurrections opérées par le Christ, et l'évêque Notker qui offre un *Codex* au Sauveur trônant dans sa gloire, entre les quatre symboles évangélistiques. Voy. Ch. de Linas, *L'art et l'industrie d'autrefois dans les régions de la Meuse belge*, p. 100 à 102.

3. L'ivoire de Notker date de la fin du Xe siècle, les deux premiers sont du IXe.

cloués en place, ils remuent. La vulgarité des physionomies, la pose forcée de la *Majestas Domini*, la lourdeur du Crucifix et de ses accessoires disparaissent dans un ensemble bien ordonné. Mais c'est le verso qu'il faut surtout interroger pour obtenir la note réelle de l'imagier. Là réside évidemment l'objectif principal du travail; nul programme formulé d'avance n'y est imposé au sculpteur, qui conserve une entière liberté d'action. Le but visé — mettre saint Nicaise en vedette — me semble très heureusement atteint par le groupe de trois personnages, isolé au milieu d'un thème purement décoratif. Le tableau, sobre de détails, exact dans ses attitudes symétriques, retrace clairement le terme final de la liturgie, signalé plus haut d'une manière approximative, mais qui ne me laisse personnellement aucun doute. A l'exemple des peintres byzantins du *Ménologe* de Basile II, on supprima l'autel pour ne pas charger le fond d'accessoires nuisibles à l'effet général.

Saint Nicaise, évêque de Reims, martyrisé en 407 par les Vandales, devait naturellement être l'objet d'un culte spécial dans les diocèses rattachés à cette métropole. L'église d'Arras comptait saint Nicaise au nombre de ses patrons; la Cité d'Arras posséda un sanctuaire paroissial dédié au pontife rémois : un cimetière, dont l'enclos, changé de destination, garde encore son nom, était annexé à l'édifice. Longtemps saint Nicaise et ses compagnons figurèrent, le 14 décembre, au *Proprium Atrebatense*[1]. Tournai, qui, jusqu'à un récent transfert aux archidiocèses de Cambrai, puis de Malines, appartint à la province ecclésiastique de Reims, ne manqua pas non plus de témoigner sa vénération à l'égard d'un ancien chef hiérarchique. Malgré la rareté des documents durant la longue période (532 à 1146) où les sièges réunis de Noyon et de Tournai obéirent à un même pasteur, on découvre encore çà et là des traces du culte antique de saint Nicaise en Hainaut. La troisième leçon de l'office, célébré en mémoire de l'élévation du corps de saint Eleuthère, rapporte un miracle advenu sous l'épiscopat d'Hedilo (880-903), miracle où intervient saint

1. Voy. *Officia propria festorum quæ in ecclesia Atrebatensi antiquitus solita sunt celebrari*, p. 161, semidouble; in-12, Arras, s. d., mais avec un privilège épiscopal du 11 décembre 1631. Après le Concordat, saint Nicaise et ses compagnons n'obtenaient plus que la leçon IX, au troisième nocturne de l'office de saint Folquin. Voy. *Breviarium Atrebatense*, 1834, Pars hiemalis, p. 460.

Nicaise[1]. Une portion des reliques du martyr avait été donnée, on ignore la date précise, par le clergé de Reims à la cathédrale de Tournai; cette portion était même assez notable pour qu'on la qualifiât de *corpus integrum*. Selon le *Bréviaire* de Reims, elle fut ensuite soustraite de son dépôt, pendant un incendie, par un clerc qui l'offrit à l'archevêque Gervais de Château-du-Loir (1055-1067)[2]. L'inventaire, dressé en 1422, des archives capitulaires de Tournai mentionne deux diplômes aux millésimes de 952 et 982, pièces constatant des donations de terres faites aux chanoines en l'honneur de saint Nicaise; le premier titre émane personnellement de Louis d'Outremer[3]. Mieux encore, les anciens livres liturgiques de la cathédrale renferment l'Office propre du saint martyr, office que le xvii[e] siècle réduisit à une simple mémoire, supprimée par le xix[e][4].

En face de reliques insignes et de pieuses libéralités où apparaît le nom d'un roi de France, en face de témoignages liturgiques incontestables, on comprendra facilement que l'église tournaisienne ait pu avoir dans son trésor une *Vie* manuscrite de saint Nicaise, habillée, au xi[e] siècle, d'une opulente reliure[5]. Peut-être ce volume figura-t-il sur l'autel à l'instar du *Codex argenteus* de

1. De quo (Eleutherio) etiam ab Heydilone narratum legitur : quod in die depositionis, ipse cum sanctis *Nicasio*, Piatone, Amando atque Eligio apparuerit mulieri cæcæ ac mutæ, quæ ante altare adducta obdormiverat; cujus oculis signo crucis impresso, et quasi igneo baculo ori ejus injecto, cum sanctis illis evanuerit. *Breviarium Tornacense*, 11 jul., semid.

2. Flodoard, *Hist. Remensis Eccles.*, VIII, 9. Voisin, ouv. cité, p. 19 et 20.

3. Ludovicus rex Franciæ, ad preces Radulphi, Tornacensis et Noviomensis episcopi, ob honorem Dei et venerationem perpetuæ Virginis genitricis Dei Mariæ, simulque egregii martyris Nichasii, contulit clericis in ecclesia Tornacensi, etc., etc. — Rostardus dedit ecclesiæ Tornacensi in honorem beati Nichasii cujus corpus in ecclesia Tornacensi servatur, etc., etc. Voisin, *loc. cit.*, p. 20 et 21.

4. *Breviarium D. Tornacensis*, 1497, in-8°; *Breviarium insignis Ecclesie Tornacensis*, *pars hyemalis et estivalis*, *Parrhisiis in vico Jude juxta Carmelitas*, *expensis honesti viri Anthonii de Rieu*, *librarii commorantis Tornaco*, *Anno Domini*, 1509, 2 vol. in-8°; *Breviarium Sacre Tornacensis Ecclesie*, *Colonie*, *Birckman*, 1521, 2 vol. in-8°; *Officia sanctorum quorum festa specialiter celebrantur in Ecclesia Tornacensi*, *Tornaci*, *Vidua Quinqué*, 1630, in-8. Dr Am. Wilbaux, *Catal. de la biblioth. de la ville de Tournai*, nos 846, 847, 848, 880. Indications fournies par M. le chanoine Vos. — On m'a bien encore parlé à Tournai d'une chapelle de la cathédrale et d'une ancienne paroisse, avec cimetière, sous le vocable de saint Nicaise, mais je crois avoir produit assez de faits certains, relatifs au culte de l'évêque de Reims en Hainaut, pour me dispenser de recourir aux *ut fertur*.

5. J'en pourrais citer d'autres exemples, notamment le *Livre d'ivoire* de la bibliothèque de Rouen, précieux volume dont je m'occupe à débrouiller les origines.

Saint-Omer ?[1] N'insistons pas au sujet d'une hypothèse purement gratuite; mais j'en produirai une autre dont la vraisemblance égale presque une certitude absolue : notre diptyque serait l'œuvre d'un artiste tournaisien. Ici je me base moins sur le caractère local de la pièce, suffisamment démontré par l'ancien culte de saint Nicaise dans la capitale du Hainaut, que sur des données postérieures.

Les recherches incessantes de mon érudit collègue, feu Alexandre Pinchart, dans les archives municipales de Tournai, ont constaté l'existence, en cette ville, d'une école de sculpture au XIVe siècle, école dont on suit les traces au cours du XVe. Malheureusement, les trois sources où puisa l'auteur, *Actes scabinaux*, *Registres de la Loi*, *Journaux des prévôts et jurés*, ne remontent guère au delà de 1335. Les plus anciens documents donnent aux artistes la simple qualification de *maître*, et si d'autres pièces ne révélaient pas le genre de leurs travaux, on serait fort embarrassé. Les sculpteurs tournaisiens prennent divers titres : tailleur d'images, tailleur d'ivoire, tailleur de pierre, de marbre ou de bois. En 1435, Brice Mallet est désigné comme orfèvre et tailleur. Les spécialités des matières sont parfois confondues; il en était de même à Paris au XIIIe siècle[2]. A Tournai, le nom généralement adopté est *tailleur d'images*; mais nous trouvons une précieuse indication : le 9 février 1380, « Piérart Aubert, *tailleur de yvore*, jura sa bourghesie. » Or, le testament de Catherine Le Monne, veuve dudit Piérart Aubert (1408) dit que ce dernier était en son vivant *entailleur de ymaiges*. De plus, une autre close

1. Le *codex argenteus* et bien d'autres souvenirs artésiens périrent, il y a peu d'années, dans l'incendie du palais archiépiscopal de Bourges. Je n'ai pas à rappeler ici l'inconséquence qui plaça dans une collection particulière des dons restitutifs faits en réalité au diocèse, je me permettrai seulement d'indiquer où l'on trouverait au besoin les traces de monuments, hélas ! perdus. *Codex argenteus*, Dessin d'Auguste Deschamps de Pas, au Musée de Saint-Omer; Ch. de Linas, *Revue de l'art chrétien*, série I, t. I, p. 20 et 62, pl.; Id., *L'hist. du travail à l'Expos. univ. de 1867*, p. 312, pl. *Missale Atrebatense*, splendide manuscrit légué en 1484 à la cathédrale d'Arras par le chanoine Regnaud d'Hezecques. Id., *ibid.*, p. 314, pl. Une table analytique des pièces contenues dans le *Cartulaire* de l'évêché d'Arras, accompagnée de nombreux extraits, fut dressée, il y a trente ans, par l'auteur de cet article; elle appartient aujourd'hui à M. l'abbé Van Drival.

2. 1260. — « Quiconques veut estre *ymagiers* à Paris, ce est à savoir taillières de crucifiz, de manches à coutiaus, et de toute autre manière de taille, quèle que èle soit, que on face *d'os, d'yvoire, de fust* et de toute autre manière *d'estoffe*, quèle que èle soit. » Etienne Boileau, *Réglement des métiers*, tit. 61. Voyez aussi Victor Gay, *Glossaire archéologique du Moyen-Age*, à l'article CRUCIFIX.

du testament est ainsi conçue : « Je donne au lieu Jehan Aubiert, nepveut de mondit feu mari, tous les hostieulx entirement que mondit marit avoit au jour de son trespas, servans et apartenans à son mestier d'entaillerie. » Le neveu avait donc embrassé l'état de son oncle et il l'exerçait à Paris. On sait en effet par les comptes de Charles VI que, en 1388, Jehan Aubert, *ymagier demourant à Paris*, remit en bon état les ivoires de la chapelle royale, et que, en 1395, le même artiste, qualifié *ymagier d'ivoire*, vendit à la reine Isabeau de Bavière « une absconce (lanterne) d'ivoire pour mettre la chandelle quant la royne dit ses heures[1] ». Pour qu'un artiste tournaisien fût allé s'établir dans la capitale de la France et y eût acquis une aussi haute clientèle, il lui fallait un talent et une réputation probablement héréditaires dans son pays.

Un art industriel, la dinanderie, né sur les bords de la Meuse, vint s'implanter à Tournai vers 1335; la toreutique, dont une école florissait certainement dans le Pays de Liège aux IXe et Xe siècles, n'aurait-elle pas aussi émigré en Hainaut dès une époque très ancienne? Pure hypothèse, dira-t-on. Mais l'énoncé des motifs à l'appui n'est pas terminé. Au Moyen-Age, quand un art ou une industrie se sont établis quelque part, le nombre des praticiens va d'abord en *crescendo*, jusqu'à un point culminant où il commence à décroître pour aboutir enfin à un chiffre nul. Or, de 1335 à 1575, Pinchart relève 36 noms de *fondeurs* et *batteurs de laiton*, sans compter les *graveurs de lames*, tandis qu'une période, plus courte, il est vrai, d'un siècle, 1417 à 1577, ne fournit que 11 individus qualifiés *tailleurs d'images* proprements dits[2] : l'ivoire n'est plus mentionné. Un rapprochement des faits me permettra-t-il de conclure *a priori* que Piérart Aubert fut le dernier représentant d'une antique école d'ivoiriers à Tournai, et que son neveu Jehan, lassé d'une ville où les moyens de briller lui manquaient, alla chercher à Paris un cercle de production plus vaste et plus en harmonie avec le talent dont nous avons un certificat?

Je signalerai encore un point qui affilie le diptyque de saint Nicaise à la Crucifixion de Tongres : la présence des figures allégoriques de l'Église et de

1. Pinchart, *Quelques artistes et artisans de Tournai, des XIVe, XVe et XVIe siècles*, p. 17 et 18; in-8, Bruxelles, 1883.

2. *Ibid.*, p. 20, 23, 29, 31, 40, 42.

la Synagogue jouant un rôle marqué dans les deux monuments. Les mêmes figures et la personnification des Éléments, Terre et Mer, aussi sculptés à Tongres, ne se rencontrent pas moins sur un panneau d'ivoire du legs Fauquez à la ville de Tournai[1]. Cette autre Crucifixion me semble offrir une œuvre de l'école tournaisienne de la fin du XIe siècle. L'authenticité de la pièce a été contestée en alléguant de pauvres raisons iconographiques qu'il aurait mieux valu tenir secrètes, car elles ne font guère honneur à la science de l'homme qui les a émises. D'ailleurs, un faussaire n'eût pas encastré son pastiche dans une bordure de la Renaissance, il l'aurait laissé tout nu.

Je voudrais également pouvoir garantir l'origine de certains ivoires de la collection Fauquez, qui déparent le musée communal de Tournai : les plaques d'un coffret et deux panneaux isolés. Le coffret représenterait une légende de sainte Catherine des plus fantaisistes; les panneaux offrent des reproductions variées de la Mort de la Sainte Vierge. Tous les sujets sont indifféremment abrités sous une arcature flamboyante uniforme, qui aurait dû inspirer d'abord la défiance; les détails ne résistent pas à l'examen. D'un côté, architecture du XVe siècle et costumes du XIVe; de l'autre, un pillage calculé des Κοίμησις byzantines, depuis les plus anciennes jusqu'aux plus récentes[2].

Dans quel atelier moderne de telles productions ont-elles vu le jour? Rhénan ou d'Outre-Manche? Aux experts à répondre. En ce qui me touche, je serai peut-être blâmé du hors-d'œuvre, mais j'ai contracté l'habitude de signaler la fraude partout où je la découvre, et je n'y faillirai pas.

Ch. de LINAS.

1. Voy. Reusens, *Éléments d'archéol.*, 1re éd., t. I, p. 398, fig.; Cloquet, *Tournai et Tournaisis*, p. 93, fig.

2. Voy. Voisin, *Description des ivoires sculptés du Musée Fauquez*, 1870, 3 pl.; Cloquet, ouv. cité, p. 94 à 97, fig.

LES TRÉSORS DE VAISSELLE D'ARGENT

TROUVÉS EN GAULE

(PLANCHE 37.)

III. — DES PRINCIPAUX TRÉSORS DE VAISSELLE D'ARGENT TROUVÉS EN GAULE.

(*Suite et fin.*)

Nº 12. — Entonnoir (*infundibulum*) muni d'un manche plat auquel est adaptée une passoire (*colum*) qui manœuvre à l'aide d'une charnière (fig. 21).

Fig. 21.

Diamètre, 0m 085; hauteur, 0m 10; longueur du manche, 0m 08; poids, 175 gr.

Les trous de la passoire forment un dessin géométrique artistement disposé: au centre est une rosace à six feuilles entourée d'une couronne de trèfles ou groupes de trois feuilles pointues; chacun de ces groupes prend naissance à l'extrémité d'une des feuilles de la rosace centrale. Entre les feuilles de cette rosace sont figurés six petits ronds avec point central, et, entre les feuilles des trèfles, douze petits triangles composés chacun de dix ou onze points. Ce motif central est entouré de deux cercles concentriques également au pointillé. Au dessus, sur la panse, courent deux doubles lignes de points, ondulées, entrecroisées et formant feston. Elles viennent s'enrouler, à la partie supérieure, autour d'une seconde bordure composée d'un double cercle. L'intérieur de chaque feston, au dessous de la bordure supérieure, est garni par un pointillé en forme de fleuron (sorte d'alpha grec) cantonné de quatre points. Des petits groupes de points complètent le dessin.

Les deux bras du manche qui viennent s'adapter à la partie supérieure de la cuvette de l'entonnoir sont découpés en bec de cygne, ainsi que les bras de la charnière sur laquelle manœuvre la passoire.

Extérieurement, l'entonnoir est décoré de plusieurs cercles en creux.

On a bouché deux trous à l'aide de pièces soudées; ce travail est moderne.

Graffite sur la passoire, près de la charnière (fig. 22).

Fig. 22.

« Cette notation doit se traduire : poids, 1 semis, 1/6 d'once, 1/4 d'once, 1/6 d'once; ce qui donnerait un poids de 179 grammes 33, en supposant la livre de 327 grammes. Ce chiffre est supérieur de 4 grammes au poids actuel de la passoire. »

Les Romains appelaient la passoire *colum*. On a trouvé des passoires romaines en divers endroits et particulièrement à Herculanum [1] et à Pompéi [2]. Les anciens en fabriquaient en jonc, en terre cuite, en métal, ou même se servaient d'un simple morceau de toile qu'ils appelaient *saccus*. On les employait pour des préparations pharmaceutiques, pour la cuisine ou pour la table [3]. On y passait le vin pour le clarifier [4] et aussi pour le dépouiller et atténuer sa verdeur. Les meilleurs vins pour les gens comme il faut, dit Pline, sont ceux de Campanie qui sont les plus légers; pour les gens du peuple, le plus salutaire est celui qui leur plaît le mieux; pour tous, « utilissimum... sacco viribus fractis [5] ». Dans un autre endroit, Pline s'élève contre les débauchés qui affaiblissent le vin en le passant afin de pouvoir en absorber davantage avant d'être arrêtés par l'ivresse : « Quin immo ut plus capiamus, sacco frangimus vires [6]. »

Enfin c'était un usage très répandu chez les Romains de rafraîchir le vin avec de la neige [7].

Sénèque plaint ironiquement un malade contraint de renoncer à cette boisson : « O infelicem aegrum! — Quare? — Quia non vino nivem diluit [8]. »

1. Winckelmann, *Lettre sur les découvertes d'Herculanum*, p. 50.

2. *Museo Borbonico*, t. II, pl. LX; III, pl. XXXI; VIII, pl. XIV.

3. Cf. Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, verbo COLUM, où on trouvera les dessins de plusieurs passoires.

4. Martial, *Epigr.*, l. XII, 60, v. 9.

5. *H. N.*, l. XXIII, c. XXIV, 1.

6. *Ibid.*, l. XIV, c. XXVIII, 2; l. XIX, c. XIX, 4 : « Ferendum sane fuerit... inveterari vina saccisque castrari ». — Cf. Cicéron, *De finibus*, l. II, c. VIII, 23. — Martial, *Epigr.*, l. II, 40, v. 5; XII, 60, v. 9. — Plutarque, *Sympos.*, l. VI, c. VII, 1. — Theophr., *De causis plantarum*, l. VI, c. XVI, 6.

7. Martial, *Epigr.*, l. V, 64, v. 1-2; cf. l. IX, 23, v. 8 :

« Et faciant nigras nostra Falerna nives »,

l. XII, 17, v. 5-6 :

« Ebria Setino fit saepe, et saepe Falerno,
Nec nisi per niveum Caecuba potat aquam »,

l. XIV, 116 et 117.

8. *Ad Lucil.*, *epist.*, LXXVIII, 22. — Cf. *De ira*, l. II, c. XXV, 4.

Cette opération se faisait à l'aide d'une passoire; on y déposait de la neige à travers laquelle on faisait couler le vin; cette passoire était appelée *colum nivarium*[1]. A défaut de passoire, on se servait d'un filtre de toile, *saccus nivarius*[2].

La forme particulière de notre passoire, à laquelle est adapté un entonnoir, et sa présence dans un service de table, nous portent à supposer que c'était un *colum nivarium*.

D'ailleurs, cet ustensile devait se rencontrer souvent dans les services d'argenterie, puisque, dans un texte juridique, Pomponius se demande s'il doit être considéré comme faisant partie de l'*argentum potorium* : « In argento potorio utrum id dumtaxat sit in quo bibi possit, an etiam id, quod ad praeparationem bibendi comparatum est, veluti colum nivarium et urceoli : dubitari potest, sed propius est, ut haec quoque insint[3]. »

On a trouvé un certain nombre de passoires antiques en argent; nous en avons cité plus haut deux, dont l'une est conservée au Musée de Naples[4], l'autre au Musée de Vienne (Autriche)[5]. Au Musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg, il en existe plusieurs qui ont été trouvées en Crimée[6]. Montfaucon en mentionne une en bronze trouvée à Rome, dont le manche est orné de figures d'argent en relief, rapportées[7]. Dans une sépulture du cimetière antique de Vidy, près Lausanne, on a découvert, avec différents bijoux, une passoire en argent[8].

N° 13. — Plat légèrement concave à l'intérieur.

Diamètre, 0m 24; poids, 483 gr.

Au centre est représenté, en relief, Mercure debout, de face, entre le coq à gauche et le bélier à droite. Les deux animaux, vus de profil, marchent vers le dieu. La tête de Mercure est nue et munie de petites ailes; son manteau, agrafé sur l'épaule droite, vient retomber sur l'épaule et l'arrière-bras gauche,

1. Martial, *Epigr.*, l. XIV, 103.
2. Id. *Ibid.*, 104.
3. Pomponius in *Digest.*, l. XXXIV, tit. II, l. XXI. — Cf. Athénée, *Deipnosophist.*, l. XI, c. XXXVII.
4. Voyez plus haut, p. 43.
5. Voyez plus haut, p. 48.
6. *Antiquités du Bosphore Cimmérien*, pl. XXXI, nos 4, 5, 10.
7. *L'antiquité expliquée*, t. III, p. 122, pl. LXII.
8. Cochet, *Sépultures gauloises, romaines, franques et normandes*, p. 117.

en recouvrant une partie de la poitrine. Le reste du corps est à découvert. La main gauche tient le caducée élevé; la main droite abaissée tient la bourse.

Le sujet est encadré dans une bordure circulaire formée d'un grènetis et d'un rang de feuilles d'acanthe courtes, séparées entre elles par une perle.

Quelques parties du costume de Mercure et certains détails de l'ornementation sont dorés; ce sont : le cercle formant bordure, la chlamyde, le haut du caducée, les ailes de la tête, la bourse, le coq, les cornes et les pieds du bélier (*voir la planche 36*, année 1884).

On n'a pas apporté à l'exécution de la dorure tout le soin désirable : il y a de nombreux coulages, particulièrement au caducée, au dessus de la tête de Mercure, où la dorure se confond avec celle de la bordure, et à la tête du bélier.

Deux ou trois coups ont bossué le métal; la partie centrale n'a pas été atteinte.

Ce plat d'argent est le seul de tous les objets du trésor de Montcornet qui nous offre un sujet mythologique. L'image de Mercure se retrouve souvent sur les ustensiles romains en bronze ou en argent découverts en Gaule. Sans parler des vases de Bernay qui, faisant partie du trésor d'un temple de Mercure, présentent presque tous l'image du dieu et de certains vases votifs rentrant également dans l'argenterie sacrée, on remarque la représentation de Mercure sur plusieurs plats analogues à celui de Montcornet et qui ont dû, comme lui, appartenir à la vaisselle usuelle.

La dorure qui rehausse quelques détails du bas-relief est négligemment appliquée : les parties nues ont été épargnées par le doreur; c'est un usage généralement adopté à l'époque romaine. Sur tous les reliefs d'argent à figures que nous connaissons, la couleur naturelle du métal est réservée pour les parties nues; la chevelure, la barbe, les vêtements ou les symboles qui accompagnent les figures sont seuls dorés : on peut le constater aussi bien sur la merveilleuse coupe du trésor de Hildesheim, représentant Minerve assise[1], que sur les deux grandes oenochoés de Bernay dont les sujets sont empruntés à l'Iliade[2].

1. Voir plus haut, p. 18.

2. « On remarque que l'or a été appliqué sur les « vêtements et sur les accessoires, tandis que les « figures restaient de la couleur naturelle de « l'argent. » Chabouillet, *Catalogue général du Cabinet des médailles et antiques de la Bibliothèque Nationale*, n[os] 2894 et 2895. — Pour la dorure des cheveux, cf. J. de Witte, *Monuments d'argent trouvés en Syrie*, dans la *Gazette archéologique*, t. VI, 1880, p. 141, et l'inscription reproduite plus loin (p. 71) *Attius comam inauravit.*

L'examen d'un certain nombre d'autres pièces moins importantes et moins connues sert à confirmer cette remarque.

Cette façon de procéder est l'écho d'une tradition plus ancienne, dont les vases grecs peints, à ornements dorés, nous ont conservé le souvenir. Sur ces vases, les parties nues sont généralement peintes au blanc mat, et la dorure, appliquée sur les parties en relief, s'allie à des couleurs de retouche comme le rouge et le bleu[1]. Sur les pièces d'orfèvrerie romaine les plus élégantes, les couleurs combinées de l'or, de l'argent et du bronze auxquelles on unissait le ton noir du nielle, produisent quelquefois des effets harmonieux[2]. C'est cette combinaison qui a enfanté la décoration de la pyxis de Vaison[3] sur laquelle les parties nues des figures sont rendues par la couleur naturelle de l'argent.

L'usage de dorer l'argenterie était très répandu sous l'empire. Les objets d'argent qui sont parvenus jusqu'à nous en fournissent la preuve, mais cette dorure est généralement partielle et appliquée uniquement pour relever l'éclat de l'argent. On peut le constater sur certaines pièces de notre trésor : l'oenochoé (n° 11), dont quelques détails en relief sont seuls dorés; le plat de Mercure (n° 13), le seau (n° 23), dont la frise seulement est rehaussée d'or; enfin le nègre (n° 25), dont le vêtement est orné de quelques fleurons dorés.

Le procédé employé par les Romains pour l'application de l'or sur l'argent nous est connu par un texte de Pline. La dorure se faisait à l'hydrargyre : « hydrargyro argentum inauratur solum nunc prope cum et in aera simili modo duci debeat[4] ». C'était, comme on le voit, un procédé également suivi pour la dorure sur bronze.

Quelquefois au lieu de dorer en totalité ou en partie les bas-reliefs qui décoraient les vases d'argent, on fixait sur ces vases des emblemata en or : « vasis argenteis legatis, emblemata quoque ex auro infixa legato cedunt[5] ».

1. Cf M. Collignon, *Trois vases peints de la Grèce propre à ornements dorés*, dans la *Rev. archéol.*, nouvelle série, t. XXX, pl. XVIII, XIX.

2. Sur un des vases de Bernay cette combinaison de la dorure et du nielle avec le fond d'argent est remarquable. Cf. A. Le Prévost, *Mémoire sur la collection de vases antiques trouvée à Berthouville*, p. 48-49.

3. *Gazette archéologique*, t. IV, 1878, pl. XIX. Il faut toutefois observer que cette précieuse pièce qui appartient au Musée du Louvre ne porte aucune trace de dorure ni d'argenture; l'or et l'argent y sont incrustés; c'est pour ainsi dire une décoration cloisonnée.

4. *H. N.*, l. XXXIII, c. XLII; cf. c. XXXII.

5. Paulus, *Sentent.*, l. III, tit. VI, 89, édit. Huschke.

Les batteurs d'or qui réduisaient le métal en feuilles propres à l'ornement ou à la dorure portaient les noms de *brattiarii*[1], *aurifices brattiarii*[2], *bracteatores*[3]. Sur un bas-relief du Musée du Vatican, l'un d'eux est occupé à amincir une feuille d'or sur une enclume, à l'aide d'un maillet; auprès de lui on voit une pile de lingots; des balances sont suspendues au dessus de sa tête[4]. Les doreurs proprement dits étaient désignés par les termes *inauratores* ou *deauratores*[5]. Une inscription mentionne à Rome un *collegium brattiariorum inauratorum*[6]. La femme d'un brattiarius est qualifiée *brattiaria* dans son épitaphe[7]; elle paraît avoir exercé la même profession que son mari.

Le goût du luxe avait développé l'industrie des doreurs qui était devenue florissante et considérée. On appliquait l'or sans discernement sur toutes sortes de matières, le bronze, le bois, le plâtre, les étoffes, la terre cuite, le marbre; tout, jusqu'aux bonbons offerts le jour des étrennes, recevait une parure dorée[8]. Les cornes et les sabots des victimes offertes aux dieux étaient également dorés, afin de donner au sacrifice une plus grande magnificence et de témoigner ainsi à la divinité une plus profonde vénération[9].

Pline, parlant du luxe déployé de son temps dans la décoration des édifices et même des maisons particulières, dit que les lambris dorés, « laquearia quae nunc et in privatis domibus auro teguntur[10], » furent vus pour la première fois à Rome après la destruction de Carthage, pendant la censure de L. Mummius (612 U. C. = 142 av. J.-C.). De là, cet usage gagna les voûtes et les murailles mêmes que de son temps on dorait *comme des vases* : « Inde transiere in cameras quoque et parietes qui jam et ipsi « tamquam vasa inaurantur[11]. »

1. *C. I. L.*, t. VI, n. 9211.
2. *Ibid.*, n. 9210.
3. Firmicus Maternus, *Matheseos*, VIII, 16.
4. O. Iahn, *Berichte der K. Sächs. Gesellsch. der Wissensch., zu Leipzig*, 1861, taf. VII, 2, avec un dessin du monument; — *C. I. L.*, t. VI, n. 9210; — Saglio, *Dictionnaire des antiq. grecques et romaines*, v° *aurifex*.
5. *Cod. Justin.*, l. X, tit. LXIV, l. 1.
6. *C. I. L.*, t. VI, n. 95.
7. *Ibid.*, n. 9211.
8. Cf. Millin, *Dictionnaire des beaux-arts*, v° DORURE.
9. À ce sujet, voy. Marini, *Frat. Arvali*, p. 158, 159 et 685.
10. *H. N.*, l. XXXIII, c. XVIII.
11. *Ibid.* — Cf. l. XXXIV, c. XLVIII, 3 : « ad aurea quoque, non modo argentea, staticula inanis luxuria pervenit, quaeque in scyphis cerni prodigium erat, haec in vehiculis atteri, cultus vocatur. »

Les tuiles mêmes des toitures étaient quelquefois dorées. Une des plus belles inscriptions du Musée de Vienne (Isère) mentionne des *tegulas aeneas auratas*. Chose curieuse, un spécimen de ces tuiles en bronze doré a été découvert dans cette localité; on a trouvé, en même temps, un fragment d'une autre tuile faite d'un métal blanc, inoxydable, très dur et très brillant; de manière que la somptueuse couverture résultant de l'arrangement de ces deux sortes de tuiles, les unes, celles de dessus, en bronze doré, les autres, celles de dessous, d'un métal blanc éclatant, présentait le splendide coup d'œil d'un rayonnement alternatif argent et or[1]. Quel effet magique devait produire ce toit lorsqu'il reflétait la lumière du soleil! — Pline raconte qu'à une époque où le luxe était moins répandu, Catulus fut blâmé pour avoir fait dorer les tuiles d'airain du Capitole[2].

L'empereur Aurélien, effrayé de la quantité d'or considérable absorbée pour ces différents usages, voulut y remédier, et il songea à défendre l'emploi de l'or dans la décoration des habitations, dans la confection des vêtements et dans la fabrication de la vaisselle d'argent. « Habuit in animo ut aurum neque in cameras, neque in tunicas, neque in pelles, neque in argentum mitteretur, dicens plus auri esse in rerum natura quam argenti : sed aurum per varios bractearum, filorum et liquationum usus perire, argentum autem in suo usu manere[3]. » Mais le débordement du luxe ne put être réprimé.

Sous Dioclétien, on portait des sandales et des souliers dorés[4].

Le bronze est la matière sur laquelle les doreurs romains exercèrent surtout leur industrie; c'est sur ce métal que la dorure se soutient le mieux et produit les effets les plus éclatants. On appliquait la dorure sur le bronze, à l'aide du vif argent ou de l'hydrargyre, mais on trouvait moyen d'y mettre beaucoup de fraude[5]. Malheureusement, la plupart des objets dorés ont tenté la cupidité des hommes, et presque tous ceux que les barbares avaient épar-

1. A. Allmer, *Inscriptions antiques de Vienne*, n. 191, t. II, p. 291 à 297; voir le fac-simile, n. 48 de l'atlas.

2. *H. N.*, l. XXXIII, c. XVIII.

3. Vopiscus in *Aureliano*, c. 46.

4. W.-H. Waddington, *Édit de Dioclétien*, p. 25. — *C. I. L.*, t. III, p. 833, 22, 24.

5. *H. N.*, l. XXXIII, c. XX. — Voir à ce sujet les réflexions de Rever, dans *Description de la statue fruste en bronze doré trouvée à Lillebonne*, p. 38 à 49.

gnés ont été détruits ou détériorés par des gens avides ou ignorants. Ceux qui nous restent sont généralement dorés d'une manière solide.

Une inscription de Cirta[1] (Constantine) contient l'énumération de plusieurs vases, probablement en bronze doré, *auro inluminati*, qui faisaient partie des accessoires d'un nymphaeum ; elle mentionne aussi des lettres également dorées.

Dans le temple de Baalbeck, sur les bases de deux colonnes du grand portique, on lit une inscription mentionnant deux chapiteaux en bronze doré offerts aux dieux d'Heliopolis par un tribun légionnaire en accomplissement d'un vœu[2].

Un grand nombre de petits objets en bronze doré, tels que lettres, ornements découpés, statuettes, médaillons en relief, boutons, fibules, etc., sont conservés dans les musées, mais les statues en bronze doré, de grande dimension, qui, sous l'Empire, remplissaient les temples et peuplaient les forums des colonies et des municipes, ont presque toutes été détruites[3] : on en retrouve çà et là quelques débris[4]. C'est par une sorte de miracle que la statue équestre de Marc-Aurèle, qui décore actuellement la place du Capitole à Rome, a été épargnée ; cette statue était entièrement dorée. Les célèbres chevaux de bronze, qui surmontent le portail de Saint-Marc à Venise, portent également des traces apparentes de dorure. Les deux statues en bronze doré, parvenues jusqu'à nous dans le meilleur état de conservation, sont l'Hercule Mastaï et l'Apollon de Lillebonne. La première est colossale ; elle a été trouvée, en 1864, au théâtre de Pompée ; on la conserve aujourd'hui au Musée du Vatican[5] ; la seconde, découverte en 1823 près du théâtre antique de Lillebonne, appartient au Musée du Louvre[6].

1. *C. I. L.*, t. VIII, n. 6982.

2. *C. I. L.*, t. III, n. 138.

3. Sur la multiplicité des statues élevées à des particuliers, voir *Dion Cassius*, l. LX, c. XXV ; — Pline, *H. N.*, l. XXXIV, c. IX, 2 ; cf. les recueils épigraphiques.

4. Cf. *Bulletin des Antiquaires de France*, 1883, p. 119 à 122. Pour la Gaule, il serait facile d'en dresser une liste assez longue.

5. *Bull. de l'Inst. archéol.*, 1864, p. 228-229. — J. de Witte, *Statue colossale de bronze représentant Hercule, trouvée au théâtre de Pompée*, dans les *Annales de l'Institut de corresp. archéol.*, t. 40, 1868, p. 195 à 216.

6. [Revor et La Billardière], *Description de la statue fruste en bronze doré, trouvée à Lillebonne, suivie de l'analyse du métal avec le dessin de la statue*, Rouen, 1823. — S. Bottin, *Quatrième rapport sur les travaux de la Société royale des Antiquaires de France*, dans les *Mémoires et dissertations sur les antiquités nationales et étrangères publiés par la Société royale des antiquaires de France*, t. VII, 1826, p. LXXVIII à LXXX. — A. de Longpérier, *Notice des bronzes antiques du Louvre*, n. 71.

La dorure était appliquée aux statues de bronze à une époque ancienne ; les statues des dieux furent sans doute les premières à recevoir cette décoration. Pline rapporte que la statue de la Fortune à Préneste était couverte d'une épaisse couche d'or et que ce genre de dorure avait pris le nom de *bracteae Praenestinae*[1]. Une inscription de Pentima, l'antique Corfinium, mentionne des statues de la Magna Mater et d'Atys, qui avaient été dorées[2].

Vitruve nous apprend que les toits de certains édifices étaient ornés de statues dorées[3]. Du temps de Varron, il y avait sur le forum douze statues dorées de divinités[4]. Juvénal nomme quelques dieux dont les images dorées excitaient la convoitise des voleurs[5].

On croyait augmenter la valeur des statues en les couvrant ainsi d'or et donner en même temps un témoignage plus complet de respect et de considération au dieu ou au personnage représenté. Néron avait fait dorer une statue d'Alexandre faite par Lysippe[6]. L'assemblée religieuse de la province d'Espagne citérieure décida que toutes les statues du divin Hadrien seraient dorées et nomma un commissaire spécial chargé de poursuivre l'exécution de cette mesure ; l'inscription qui mentionne ce fait est curieuse :

Cn(eio) Numisio, Cn(eii) fil(io), Serg(ia tribu), Modesto, Carthag(ine), omnib(us) honorib(us) in rep(ublica) sua functo, electo a concilio provinc(iae) ad statuas aurandas divi Hadriani, flam(ini) p(rovinciae) H(ispaniae) c(iterioris). P(rovincia) H(ispania) c(iterior)[7].

La première statue dorée élevée en Italie à un particulier fut celle d'Acilius Glabrio (573 de Rome = 181 av. J.-C.) : « Statuam auratam nec in Urbe, nec in ulla parte Italiae quisquam prius adspexit, quam a M. Acilio Glabrione

1. *H. N.*, l. XXXIII, c. XIX, 3 : « Crassissimae ex his Praenestinae vocantur, etiamnum retinentes nomen, Fortunae inaurato ibi fidelissime simulacro. »

2. *C. I. L.*, t. IX, n. 3146. Nous ne reproduisons qu'une partie de l'inscription.

3. *De architectura*, l. III, c. II : « Ornantque signis fictilibus aut *aereis inauratis* earum fastigia tuscanico more, uti est ad Circum Maximum Cereris et Herculis Pompeiani, item Capitolii. »

4. *De re rustica*, l. I, c. I : « Et quoniam ut aiunt dei facientes adjuvant, prius invocabo eos, nec, ut Homerus et Ennius, Musas, sed duodecim deos Consentes, neque tamen eos urbanos, quorum imagines ad forum *auratae* stant, sex mares et feminae totidem. »

5. *Sat* XIII, 152. — Cf. Arnob. *Adversus gentes*, l. VI, c. XXI, édit. d'Orelli, 1816. — Clément d'Alexandrie, *Cohortatio ad gentes*, c. IV, dans la *Patrologie de Migne*, t. VIII, p. 146.

6. *H. N.*, l. XXXIV, c. XIX, 14. Plus tard on enleva la dorure qui gâtait ce chef-d'œuvre.

7. *C. I. L.*, t. II, n. 4230.

equestris patri poneretur in aede Pietatis[1]. » Cicéron cite avec complaisance celle que la ville de Capoue lui avait votée[2]. Sous l'empire, cet honneur fut décerné non seulement aux empereurs et aux grands fonctionnaires, mais même à de simples citoyens qui avaient rendu des services à leur cité. Les inscriptions qui en font foi sont assez nombreuses[3].

Nous avons dit que le plat de Mercure, malgré le sujet qu'il représente, n'appartient pas à l'argenterie sacrée; en effet, pas plus que les autres pièces du trésor, il ne porte une de ces inscriptions votives si fréquentes sur les vases offerts aux dieux. Nous savons toutefois que les particuliers usaient, pour les cérémonies du culte domestique, de plats sur lesquels étaient figurées des divinités. En Sicile, avant les déprédations de Verrès, toute famille un peu aisée en possédait : « Nam domus erat ante istum praetorem nulla paullo locupletior, qua in domo haec non essent, etiam si praeterea nihil esset argenti : *patella grandis cum sigillis ac simulacris deorum*; patera, qua mulieres ad res divinas uterentur; thuribulum[4]. »

Les plats que les Romains déposaient sur leur table pour recevoir la nourriture offerte aux dieux s'appelaient *patellae*[5]. Festus les décrit ainsi : « Patellae, vasula parva picata, item sacris faciendis apta, humiles et patentes velut capidulae, sed ansis carentes[6]. » — C'est le nom qu'il faut donner au plat que nous venons de décrire.

L'habitude d'offrir aux dieux des aliments remonte à la plus haute antiquité : Cicéron parle des plats que le roi Numa consacrait à cet usage[7], non moins

1. Valère-Maxime, l. II, c. v, 1; — cf. Tite-Live, l. XL, c. XXXIV.

2. *In Pisonem*, XI, 25 : « me inaurata statua donarant. »

3. *C. I. L.*, t. III, n. 214, en Chypre, statue d'un préfet du prétoire, *ex aere fusa auro condecorata*; — t. V, n. 532, 961, 4192, 4441, 4485, statues équestres dorées, élevées par les municipalités de Trieste, d'Aquilée et de Brescia à de simples particuliers; l'une d'elles est même décernée à un enfant de six ans (n. 4441); n. 1020, statue dorée élevée par les membres d'un collège à leur patron; — t. VI, n. 1721, 1736, 1794, *statuae sub auro*, n. 1727, *statua sub auro fulgens*; — t. IX, n. 333; *statua equestris subaurata*; — t. X, n. 1824, *statua equestris aurea divi Antonini*; n. 3903, *statua inaurata cum inscripto decurionum decreto*. — Wilmanns, *Exempla*, n. 638, *statua aurata*; n. 883, II, l. 47, *duae equestres inauratae Gai et Luci Caesarum statuae*, etc. — Il est inutile de multiplier les exemples.

4. Cicéron, *In Verrem*, actio II, liv. IV *De signis*, c. XXI.

5. Cf. Acron et Porphyrion, ad Horat., *Od.*, lib. II, 16, v. 14, et les textes cités plus loin.

6. Festus, éd. O. Müller, p. 249, col. 2, l. 17-19.

7. *De nat. deorum*, l. III, c. XVII.

agréables aux dieux, malgré leur simplicité, que les plats ciselés employés plus tard[1]. Ovide range cette pratique au nombre des anciennes coutumes[2].

Tite-Live regarde comme particulièrement digne de réprobation, « saevum atque atrox », un crime commis pendant un repas, « inter pocula atque epulas, ubi libare diis dapes, ubi bene precari mos esset[3] ». Quand il demanda aux sénateurs le don patriotique de leur argenterie, le consul Laevinus les engagea cependant à conserver, outre la salière, le plat d'argent consacré aux offrandes[4], et, en défendant aux généraux en campagne l'usage de toute vaisselle plate, Fabricius fit la même restriction[5].

Cet acte religieux était en effet considéré comme un devoir, et Varron en prescrit l'accomplissement à tout bon citoyen : « oportet bonum civem legibus parere et deos colere, in patellam dare μικρὸν κρέας[6]. » Ce plat était réservé aux dieux, c'était un sacrilège d'y manger, et l'expression *edere de patella*, devenue proverbiale, était appliquée à ceux qui faisaient preuve d'une impiété notoire[7].

C'est aux divinités protectrices du foyer, *conservatores domorum et rerum*[8], aux dieux Pénates et surtout aux dieux Lares que s'adressait ce culte domestique ; pour cette raison, Plaute les nomme *dii patellarii*[9].

Cicéron appelle la patella « insigne Penatium hospitaliumque deorum[10] » ; elle est, suivant Perse, la gardienne et la protectrice du foyer[11].

C'est par elle, en effet, que la famille se rendra les Lares favorables[12].

En même temps que le plat sacré, on posait sur la table une salière. De nombreux textes d'auteurs associent ces deux objets en mentionnant cet acte religieux : « Salinum in mensa pro aquali solitum esse poni ait cum patella, quia nihil aliud sit sal quam aqua[13] ». C'était, pour ainsi dire, un moyen de

1. Cicéron, *Paradox.*, I, c. II, 11.
2. *Fast.*, l. VI, v. 305-310.
3. Lib. XXXIX, c. XLIII.
4. Tite-Live, l. XXVI, c. XXXVI.
5. Pline, *H. N.*, l. XXXIII, c. LIV, 3. — Cf. Valère-Maxime, l. IV, c. IV, 3.
6. Varro apud Nonium Marcellum, l. XV, p. 634, édit. Quicherat.
7. Cf. Cicéron, *De finibus*, l. II, c. VII, 22.
8. *C. I. L.*, t. VIII, n. 9016.
9. *Cistellaria*, act. II, sc. I, v. 46.
10. *In Verrem*, act. II, l. IV *De signis*, c. XXII.
11. *Sat.* III, v. 25-26.
12. Ovide, *Fast.*, l. II, v. 633.
13. Festus, éd. O. Müller, p. 329, col. 1, l. 30-32. — Cf. Horace, *Odes*, l. II, 16, v. 14; *Sat.*, l. I, 3, v. 14; — Stace, *Silv.*, l. I, 4, v. 130-131; — Festus, p. 344, col. 2, l. 24 et sv.

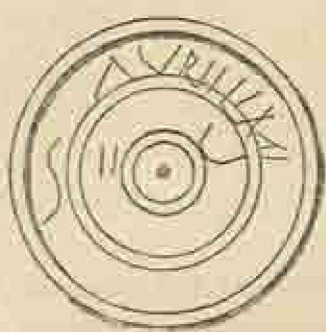
bénir la table : « Privati quoque imprimis salina et patellas apponunt, ubi sacras habituri sint mensas [1] ».

N° 14. — Coupe peu élevée, ornée de vingt-neuf godrons (fig. 23).


Fig. 23.

Diamètre, 0m 16; hauteur, 0m 04; poids, 169 gr.

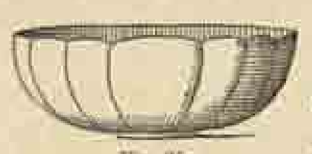
Sous le fond, quatre cercles concentriques en creux et graffite (fig. 24) : *Aurelian(i)*, S II C.


Fig. 24.

« Les signes S II sont une notation pondérale qui doit se lire S(*emis, unciae)* II; un semis deux onces = 172 grammes et demi, la livre étant de 327 grammes. Si l'on tient compte de la légère diminution de poids résultant de l'usure du métal, on reconnaîtra que la notation est en rapport avec le poids de la coupe. »

Ces coupes pouvaient, dans le service de la table, être employées à bien des usages différents; elles sont propres, en effet, à contenir toute espèce d'aliments.

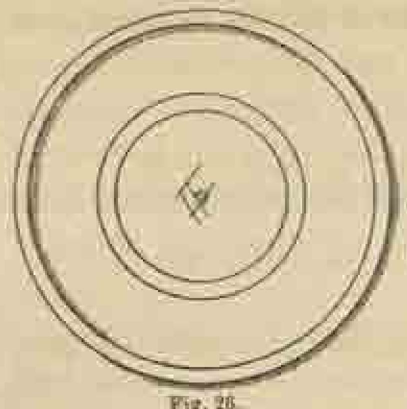
N° 15. — Coupe peu élevée à douze larges godrons (fig. 25).


Fig. 25.

Diamètre, 0m 245; hauteur, 0m 06; poids, 493 gr.

A l'intérieur, la partie plane du fond est ornée d'un dessin au trait, composé d'une rosace à six pétales; cette rosace est entourée de douze festons dont les pointes correspondent à la naissance des côtes de chaque godron. Dans les angles que forment, en se rejoignant, les extrémités des festons, on a gravé deux traits en forme de V. Sur le bord extérieur court un filet en creux.

1. Festus, éd. O. Müller, p. 157, col. 2, l. 29-30. — Cf. Arnobe, *Advers. gentes*, l. II, c. 67, éd. d'Orelli, 1816 : « Sacras facitis mensas salinorum appositu et simulacris deorum. »


Fig. 26.

Le fond extérieur est orné de deux cercles concentriques au centre desquels on remarque un graffite (fig. 26) : *LX*.

N° 16. — Vase à boire, en forme de gobelet, monté sur un pied peu élevé; la panse est étranglée, ce qui lui donne une forme élégante (fig. 27).

Fig. 27.

Hauteur totale, 0^{m} 09; hauteur du pied, 0^{m} 009; diamètre à l'orifice, 0^{m} 08; poids, 128 gr.

Sous le pied, graffite : *Q*.

N° 17. — Autre vase semblable au précédent. Le pied est un peu plus petit.

Hauteur totale, 0^{m} 84; hauteur du pied, 0^{m} 005; diamètre près de l'orifice, 0^{m} 076; poids, 84 gr.

Près de l'orifice, trou produit par un coup. Nombreuses taches de vert de gris. Sous le pied, graffite couvert par l'oxydation.

N° 18. — Bol à vin cylindrique. Les ornements, exécutés au repoussé, forment relief à l'intérieur et creux à l'extérieur.

Diamètre, 0^{m} 123; hauteur, 0^{m} 08, poids, 173 gr.

Cette décoration est divisée en quatre registres circulaires et concentriques, séparés entre eux par des filets : 1° un cercle radié à trente rayons occupe le fond de la coupe; il est entouré d'un semis de petites perles ovales disposées à peu près sur trois rangs, autour desquelles court en feston un rameau de vigne chargé de fruits; — 2° quatorze disques, séparés entre eux par des fleurons affectant la forme d'une double fleur de lys allongée, décorent la panse; — 3° au dessus se déroule un cordon d'oves séparés par un double filet; — 4° un semis d'oves, posés verticalement et formant trois rangs et demi, complète la décoration (*voir la planche* 35, année 1884).

Nous avons donné à cette coupe le nom de bol à vin. Son ornementation, formant à l'intérieur des reliefs et des facettes, était destinée à donner au vin une plus belle apparence et des reflets brillants; le dessin, dont le motif principal est un rameau de vigne, vient à l'appui de cette hypothèse. De nos jours encore, les marchands, pour faire goûter leurs vins, présentent aux clients des petites coupes en argent taillées en facettes à l'intérieur, et assez semblables à celle-ci.

Les Romains, nous dit Pline, fabriquaient des coupes dont l'intérieur était taillé en facettes qui, comme autant de miroirs, renvoyaient, en la multipliant, l'image reçue[1].

Le trésor de Wettingen renfermait un bol analogue à celui que nous venons de décrire et orné de facettes produites par le même procédé[2].

N° 19. — Bol un peu plus petit que le précédent dans lequel il s'emboîte facilement, mais exactement semblable par la forme et par l'ornementation.

Diamètre 0m 114; hauteur, 0m 07; poids, 141 gr.

N° 20. — Vase en forme de coupe profonde, presque hémisphérique, reposant sur un pied très peu élevé, muni, un peu au dessous de l'orifice, d'une collerette saillante, légèrement convexe et décorée d'une jolie frise qui court entre deux grènetis (fig. 28).



Fig. 28.

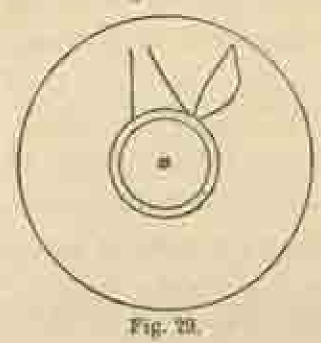


Fig. 29.

Hauteur du pied, 0m 015; largeur de la collerette, 0m 03; diamètre à l'orifice, 0m 175; hauteur totale, 0m 095 (toutefois, il faut tenir compte de l'aplatissement du fond qui est très déformé); poids, 845 gr.

Sous le pied, graffite (fig. 29).

1. *H. N.*, l. XXXIII, c. XLV, 2 : « Quin etiam pocula ita figurantur, exsculptis intus crebris ceu speculis, ut vel uno intuente, populus totidem imaginum fiat. »

2. Merian, *Topogr. Helvet.*, p. 54, planche. — Keller, *Mittheilung. der ant. Gesell. in Zürich*, t. XV, pl. XIV, n° 7. — Cf. plus haut, p. 34, dans la description sommaire du trésor de Wettingen.

La frise est divisée en deux sections égales par deux plantes grasses, à tige élevée, se faisant pendant à l'extrémité d'un même diamètre. Au centre de chacune de ces sections, un bouquet de feuilles de chêne liées par une ténie et disposées en éventail donne naissance, à droite et à gauche, à un élégant rinceau de feuillage fleuri qui, après cinq enroulements, vient mourir au pied de la plante grasse (fig. 30).



Fig. 30.

Le grènetis inférieur est surmonté d'une bordure de feuilles d'acanthe tronquées, séparées entre elles par des perles.

Un spécimen bien conservé de ces coupes d'argent à collerette saillante a été publié par A. de Longpérier. Trouvée en Champagne, dans un champ qu'on labourait, cette coupe fait partie aujourd'hui de la riche collection de M. le baron Raymond Seillière. Par sa provenance et par sa décoration, elle nous paraît intéressante à rapprocher des trois coupes (n°s 20, 21 et 22) du trésor de Montcornet. La collerette, large de 0^{m} 03, comme celle du vase de Montcornet, est décorée de figures en relief représentant six paires d'animaux alternant avec six têtes humaines de profil[1]. Longpérier a donné la liste des autres vases, trouvés sur divers points de la France et de l'Italie, dont les motifs d'ornementation sont analogues.

N° 21. — Coupe de même forme que la précédente.

Hauteur du pied, 0^{m} 005; largeur de la collerette, 0^{m} 023; diamètre à l'orifice, 0^{m} 17; hauteur totale, 0^{m} 09; poids, 854 gr.

1. A. de Longpérier, *Gazette archéologique*, t. VIII (1883), p. 1-7, et t. V (1880), pl. I; *Œuvres*, t. III, p. 119, pl. IX.

Sur la collerette court une frise dont le dessin reproduit quatre fois le motif suivant : un animal fantastique, moitié lion[1] moitié monstre marin, à queue

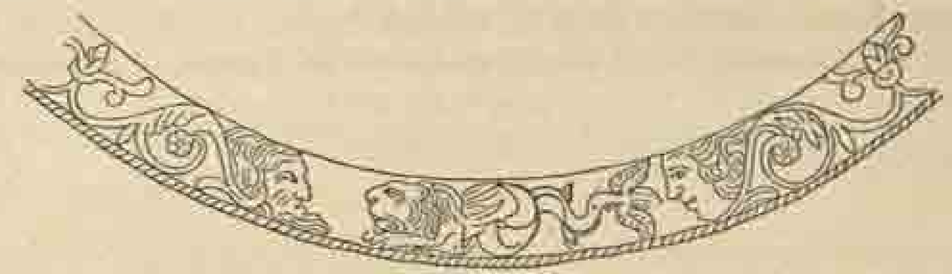


Fig. 31.

enroulée, est placé de profil, entre deux masques humains, également de profil, et tournés vers lui. Ces deux masques, dont l'un est barbu, l'autre jeune et imberbe, reposent sur l'extrémité d'un rinceau de feuillage, servant à relier entre eux les quatre motifs. Un petit grènetis sert de bordure inférieure à la frise (fig. 31).

Il est facile de constater sur ce vase que la collerette forme une pièce rapportée.

Sous le pied, graffite : *X*.

N° 22. — Coupe de même forme que les deux précédentes.

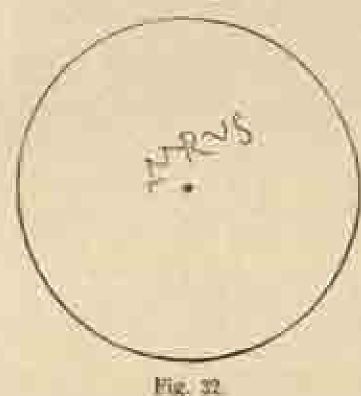


Fig. 32

Hauteur du pied, 0m 014; largeur de la collerette, 0m 026; diamètre à l'orifice, 0m 175; hauteur totale, 0m 09; poids, 983 gr.

Sous le pied, graffite (fig. 32) : *Marus?* — Autre graffite effacé à dessein dans l'antiquité.

Placée entre deux grènetis, la frise de la collerette se compose de cinq palmettes également espacées. Celles-ci donnent naissance, à droite et à gauche, à un rinceau chargé de fruits en forme de gousse. Chacun de ces motifs est séparé par un petit aiglon qui semble se diriger vers la droite, mais dont la tête est tournée à gauche (*voir la planche 36*, année 1884).

1. Il faut toutefois remarquer que ce monstre porte alternativement une tête de lion et une tête de lionne.

N° 23. — Seau de forme ronde orné d'une frise en relief, sur la paroi extérieure, un peu au dessous de l'orifice; à l'intérieur, un cercle en creux entoure l'orifice (*voir la planche* 37, année 1884).



Fig. 33.

Diamètre, 0m 20; hauteur, 0m 15; hauteur avec l'anse, 0m 27; hauteur du pied, 0m 02; poids, 1396 gr.

Sous le pied, graffite dont la reproduction est ci-contre (fig. 33). Peut-être, à la seconde ligne, faut-il lire *Genial(is)* ??

La frise est divisée en deux sections égales par deux fleurs fusiformes posées la pointe en bas, sortant d'une corolle entremêlée de liserons, et se faisant pendant à l'extrémité d'un même diamètre. Au centre de chacune de ces sections, un bouquet de feuilles d'acanthe donne naissance, à droite et à gauche, à un élégant rinceau composé de quatre enroulements de fleurs différentes offrant, alternativement, une corolle ronde en forme de soleil, ou une corolle à la fleur et au feuillage pointus. La bordure supérieure de cette frise est composée d'un grènetis au dessous duquel règne une rangée de feuilles découpées la pointe en bas; entre chaque feuille, un bouquet de petites graines. La bordure inférieure est analogue, mais en sens inverse, et les feuilles, au lieu d'être découpées, sont à pointe recourbée.

Cette frise a été habilement reprise au burin. Tous les reliefs dorés ainsi que les bordures se détachaient sur le fond blanc.

A droite et à gauche du vase, sur l'orifice, s'élèvent deux oreillettes percées dans lesquelles s'adapte une anse mobile dont les extrémités, recourbées en crochet, se terminent par trois renflements munis de petites collerettes.

Deux annelets en saillie affectant la forme de feuilles naissantes sont placés symétriquement sur l'anse dont le point central est indiqué par un double filet en relief.

Ce vase est un de ceux que les Romains appelaient *situlus* ou *situla*, et que, en français, nous nommons *seau*. Chez les Romains, comme chez nous, le seau servait à tirer l'eau des puits[1].

1. Plaute, *Amphitrio*, act. II, sc. II, v. 39-41.

Caton énumère les *situli aquarii* parmi les instruments et ustensiles nécessaires à l'exploitation d'une ferme[1], et Paulus les regarde comme faisant partie du domaine et appartenant à l'acquéreur[2].

Les fouilles archéologiques ont fait découvrir un certain nombre de seaux en bronze de même forme que celui de Montcornet[3]. Dans la salle des bronzes du Musée du Louvre, on en conserve un qui provient de la collection Durand. Le 11 juin 1842, on a trouvé à Tourdan, près Vienne (Isère), un seau en argent, de même forme, orné de bas-reliefs représentant les Saisons[4]; ce précieux monument a été acquis par le Musée Britannique. Dans le trésor de Trèves, dont nous avons donné une description sommaire, il y avait deux seaux en argent[5].

Nous avons mentionné plus haut un seau en argent trouvé à Herculanum; Winckelmann le décrit ainsi : « Je me rappelle un vase en ovale et formé comme un petit seau; il est d'argent et muni d'une anse; sur ce vase, si je ne me trompe, était représenté en relief Hylas enlevé par les Nymphes quand Hercule l'envoya puiser de l'eau[6]. » Le baron de Witte a publié une *situla* étrusque en bronze de la collection du prince Ladislas Czartorisky; l'artiste l'a ornée de différentes scènes; on y voit entre autres la nymphe Amymone qui va tirer de l'eau à un puits; elle tient la situle et le treuil autour duquel est enroulée la corde[7]. — Ces deux sujets sont appropriés à la nature des vases sur lesquels on les a représentés.

Les seaux en argent n'avaient certainement pas le même usage que les *situli* communs et n'étaient pas employés pour tirer l'eau des puits. Ils avaient retenu ce nom à cause de leur forme.

1. *De re rustica*, c. x et xi.
2. *In Digest.*, l. XVIII, tit. I, l. XL, § 6. — Cf. Vitruve, *De architect.*, l. X, c. ix.
3. On a aussi trouvé, au fond de puits antiques, des cercles en métal ayant appartenu à des seaux en bois comme ceux dont on se sert aujourd'hui.
4. *Annali dell' Instit. di corr. arch.*, 1852, p. 210-230; tav. d'agg. L. — Cf. *Bullettino*, 1853, p. 142, où on signale une monnaie d'Espagne au revers de laquelle est représenté un prêtre faisant une lustration avec un vase semblable qu'il porte de la main droite, tandis qu'il tient une palme de la main gauche.
5. Voyez plus haut, p. 35, nº 5 et p. 36, nº 8.
6. *Lettres sur les découvertes d'Herculanum*, p. 59-60.
7. *Bulletin des Antiquaires de France*, 1881, p. 276; — *Gazette archéologique*, t. VII, 1881-1882, p. 6-14, pl. i-ii.

Dans le *mundus muliebris* il y avait des *situli* en argent : « Mundo muliebri legato ea cedunt per quae mundior mulier lautiorque efficitur, velut speculum, conchae, *situli*; item buxides, unguenta et vasa in quibus ea sunt, » etc.[1] Ces *situli* étaient probablement réservés au service de la toilette.

Le *situlus* de Moncornet faisait partie d'un service de table; il doit donc avoir eu un autre usage. Deux textes d'auteurs différents nous aideront à le découvrir. Festus s'exprime ainsi au sujet du *situlus* : « *Nanum* Graeci vas aquarium dicunt humile et concavum, quod vulgo vocant *situlum barbatum*[2]. » C'est Varron qui nous fournit l'autre renseignement : « Vas aquarium vocant futim, quod in triclinio allatam aquam infundebant. Quo postea accessit *nanus* cum graeco nomine, et cum latino nomine, graeca figura *barbatus*[3]. »

Du rapprochement de ces deux passages, on peut tirer la conclusion que les *situli* appartenant à un *ministerium* servaient à contenir l'eau nécessaire pour la table pendant le repas.

N° 24. — Seau de même forme que le précédent, mais plus petit et sans frise. Il n'a d'autre ornementation qu'un filet creux, entourant la partie supérieure de la panse à l'intérieur et à l'extérieur (fig. 34).

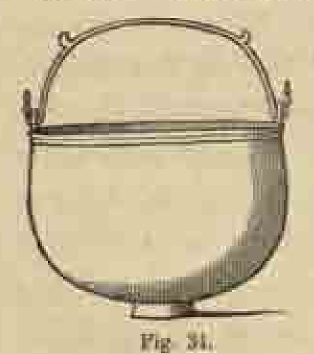


Fig. 34.

Diamètre, 0m 185; hauteur, 0m 14; hauteur avec l'anse, 0m 24; hauteur du pied, 0m 018; poids, 872 gr.

N° 25. — Statuette d'Éthiopien trapu, aux formes vigoureuses, accroupi et semblant sommeiller, la tête appuyée sur la main droite. Il est couvert d'un double vêtement : celui de dessous paraît être à manches courtes et serré à la taille; celui de dessus est une sorte de burnous à capuchon. Les bras sont nus ainsi que les pieds qui reposent sur des sandales. Les cheveux sont crépus, le front déprimé, les sourcils épais, le nez épaté, les lèvres lippues, la barbe composée de petits flocons frisés, indices d'un type nègre particulier. Devant

1. Paulus, *Sentent.* l. III, tit. VI, 83, éd. Huschke.

2. Festus, éd. O. Müller, p. 177, col. 2, l. 5-7.

3. *De ling. lat.*, l. V, c. CXIX.

lui, entre ses deux jambes, est placé une sorte de coffret dont il semble avoir la garde et qu'il retient par une chaînette (*voir la planche 35*, année 1884).

Le burnous couvre la plus grande partie du corps et la tête; mais, du côté gauche, il est retroussé sur l'épaule et laisse voir le vêtement de dessous. Ce burnous est décoré, dans le dos, d'un fleuron doré et, sur le capuchon, de deux ornements en forme de Γ également dorés. On a aussi doré toutes les parties retroussées du burnous qui appartiennent à l'envers ainsi que l'armature du coffret. Six trous ronds, disposés symétriquement sur une seule ligne, ont été pratiqués dans la chevelure au dessus du front.

Hauteur, 0^{m} 09; poids, 52 gr.

Il est assez difficile de déterminer quel était, dans le ministerium de Montcornet, l'emploi de cette statuette. Elle est faite d'une feuille d'argent très mince et on peut supposer qu'elle était garnie intérieurement d'une matière plus solide qui a disparu avec le temps, de bois, par exemple. Les trous ménagés au sommet de la tête permettent de risquer l'hypothèse que cette statuette faisait partie d'une poivrière (*piperatorium*).

Comme nous, les Romains usaient de poivre, non seulement dans la cuisine, mais aussi sur la table. Pline se demande quel original eut le premier l'idée de mêler à ses aliments cette graine d'une saveur amère et d'un aspect peu engageant[1]. On avait des moulins pour moudre le poivre[2], et il existait à Rome des greniers où on le conservait[3]. La poivrière faisait partie du *ministerium* et Paulus en mentionne une en argent : « Vasis argenteis legatis ea omnia continentur, quae capacitati alicui parata sunt, et ideo tam potoria quam escaria, item ministeria omnia debebuntur, veluti urceoli, paterae, lances, *piperatoria*, cochlearia quoque... » etc.[4]

Il existe un assez grand nombre de monuments antiques représentant des esclaves nègres ou éthiopiens (c'est sous ce nom que les anciens désignaient les hommes de race noire). Les rhytons, les figurines de terre cuite, les bronzes, les bijoux nous les montrent dans les poses les plus variées et les

1. *H. N.*, l. XII, c. XIV, 3.
2. « Peperaria mola non dicendum sed piperaria », Caper, dans les *Scriptores de orthographia*, ed. H. Keil, t. VII, p. 93, l. 5.
3. Hieronym. *Chron. Euseb.*, ad ann. XCII.
4. Paulus, *Sent.*, l. III, tit. VI, 86, ed. Huschke.

plus intéressantes. Comme l'a remarqué M. Babelon, on pourrait, en étudiant attentivement ces monuments, arriver à distinguer plusieurs groupes de figures de nègres se rapportant à des races différentes[1].

Sous l'empire, ce fut la mode d'avoir à son service des esclaves éthiopiens[2]; plus d'un fit des ravages dans le cœur des dames romaines. C'est ce que Juvénal donne à entendre à un de ses amis auquel il expose les inconvénients du mariage[3].

Martial n'est pas moins explicite[4].

Comme conséquence de cette mode, l'usage s'introduisit de représenter, dans les œuvres d'art, des esclaves nègres. Visconti a publié une jolie statuette d'un jeune esclave éthiopien, tenant d'une main une éponge, de l'autre le strigile et le vase qui contenait l'huile parfumée[5]. Il existe toute une série d'esclaves nègres, accroupis, dont on pourrait dresser une liste assez considérable. Il y en a plusieurs dans la collection Gréau[6]. On a trouvé à Amiens, c'est-à-dire dans la même région que le trésor de Montcornet, une statuette, qui, d'après la description, doit ressembler beaucoup à la nôtre : Esclave nubien accroupi; « sa tête inclinée repose dans sa main droite, qu'il appuie sur le genou plié, ses cheveux sont bouclés, le visage est écrasé et les lèvres grosses[7]. » Ce monument est conservé au musée d'Amiens[8]. Ces représentations devinrent fréquentes à Rome à la suite des expéditions d'Égypte et d'Afrique, comme chez nous la mode des objets chinois et japonais ou de leurs imitations s'introduisit à la suite des voyages et des guerres dans l'extrême Orient.

N° 26. — Petite tasse ronde, sans anse, à panse légèrement déprimée vers le milieu; deux cercles concentriques formant ruban entourent la panse. Autour de l'orifice, on a tracé un cercle en creux (fig. 35). Cette tasse est en cuivre plaqué d'argent[9].

Fig. 35.

1. *Tête de nègre de la collection Janzé au Cabinet des Médailles*, dans la *Gazette archéologique*, t. IX, 1884, p. 204, pl. XXVI; cf. F. Lenormant, *ibid.*, t. V, 1879, p. 209. — Voyez aussi J. Löwenherz, *Die Aethiopen der altclassischen Kunst* et duc de Luynes, *Ann. dell'Inst. di corr. archeol.*, t. XVII, 1845, p. 223.

2. Cf. Juvénal, *Satyr.* V, v. 54 et sv.

3. *Satyr.* VI, v. 599-601.

4. *Epigr.*, l. VI, XXXIX, v. 4-9.

5. *Il museo Pio Clementino*, éd. in-folio, t. III, p. 45 et pl. XXXV.

6. W. Froehner, *Catalogue des bronzes antiques de la collection Gréau*, n[os] 329, 385.

7. *Mém. de la Soc. des Antiq. de Picardie*, t. VI (1843), p. 44. Cf. A. de Longpérier, *Notice des bronzes antiques du Louvre*, n[os] 630-631.

8. *Catalogue des objets d'antiquité et de curiosité exposés dans le musée de Picardie*, 1876, n° 474.

9. Ainsi que les n[os] 26-31 qui suivent.


Fig. 36.

Diamètre, 0m 085; hauteur, 0m 055; poids, 129 grammes. Sous le pied, graffite (fig. 36).

Les tasses que nous décrivons sous les nos 26, 27, 28, et leurs soucoupes (nos 29 et 30) doivent être rapprochées des tasses et soucoupes en argent nos 4-10. On peut leur appliquer ce que nous avons dit au sujet du no 4.

On conserve au Cabinet des médailles de la Bibliothèque Nationale un plateau qui est également en cuivre plaqué d'argent; il a été découvert sur les bords du Rhin. Le centre est orné d'un emblema représentant un cavalier aux prises avec un sanglier et couronné par une Victoire; le rebord extérieur est orné de masques, d'autels, d'édicules, de cyprès, de thyrses et autres attributs entre lesquels sont représentés des combats d'animaux [1].

Nous avons signalé plus haut [2] une coupe en cuivre plaquée d'argent, ayant fait partie de la collection Hertz, en Angleterre.

Parmi les vases romains plaqués d'argent, le plus beau et le plus intéressant que nous connaissions fait partie du célèbre cabinet de M. J. Gréau. Il a été découvert à Reims. C'est un petit vase à panse oviforme avec son couvercle, orné d'un bas-relief disposé en deux frises et d'inscriptions latines gravées à la pointe (pl. 37). Le pied et le couvercle sont en argent; les figures sont plaquées d'argent [3].

Grâce à l'obligeance de MM. J. Gréau et Hoffmann, nous pouvons en placer ici une excellente reproduction. Le bas-relief nous montre l'intérieur d'un *ludus gladiatorius* (école de gladiateurs). Deux esclaves portent sur leurs épaules une pancarte sur laquelle on lit le mot PERSEVERATE indiquant qu'il s'agit d'une leçon. Le maître, *summa rudis* [4], armé de la baguette flexible, insigne de sa profession, préside aux exercices. Du bout de sa *rudis* il touche un des gladiateurs pour faire cesser le combat. Un orgue hydraulique avec deux

1. *Mém. de l'Acad. des Inscriptions et Belles-Lettres*, t. XX, 2e partie, p. 333, pl. XVI; — Chabouillet, *Catalogue des camées et pierres gravées*, no 2876; — *Gazette archéologique*, t. VIII (1883), p. 2, note 4; — A. de Longpérier, *Œuvres*, t. III, p. 420, note 4.

2. Page 21 et note 4.

3. W. Froehner, *Catalogue des bronzes antiques de la collection Gréau*, no 373, avec les deux figures que nous reproduisons ici sous les nos 37 et 38.

4. Dans la séance du 11 février 1884, A. de Longpérier a communiqué à l'Académie des Inscr. un bas-relief trouvé à Cherchell et appartenant à M. Schmitter. C'est l'épitaphe de *Flavius Sigerus*, *summa rudis*, qui est représenté au dessus de l'inscription, armé de sa baguette flexible; cf. *C. I. L.* t. VIII, no 10983.

musiciens sert d'orchestre pendant la lutte; un hermes palestrique est placé entre les deux groupes de combattants.

Les gladiateurs, comme sur les vases en verre portant des représentations du même genre[1], ont leurs noms inscrits au dessus de leurs têtes. L'un des groupes se compose des rivaux AVDAX et HEROS; le premier, debout, est vainqueur; il s'apprête à frapper d'un coup de poignard le second qui vient de tomber à genoux et qui ne peut plus se servir de ses armes; le maître arrête la lutte. Dans le second groupe, où la victoire est restée indécise, le rétiaire ATTIOLVS est armé d'un trident et porte un filet; son casque est tombé à terre. Le *secutor* DADVS, aux prises avec lui, porte un casque, un bouclier et un poignard (pl. 37).

Cette représentation nous donne, comme on le voit, un certain nombre de détails intéressants omis d'ordinaire sur les sujets analogues.

Au dessous du motif principal, un second registre représente un autre genre de spectacle non moins cher au peuple romain, un combat d'animaux. La scène est également divisée en deux parties : d'un côté, un lion et un sanglier semblent prêts à s'attaquer; de l'autre, une lionne poursuit une biche (fig. 38).

N° 27. — Tasse semblable à la précédente, mais plus petite. — Cuivre plaqué d'argent.

Diamètre, 0m 08; hauteur, 0m 049; poids, 100 gr.

Sous le pied, graffite (fig. 39).

Fig. 39.

N° 28. — Tasse semblable aux précédentes, mais plus petite. — Cuivre plaqué d'argent.

Diamètre, 0m 07; hauteur, 0m 04; poids, 75 gr.

Sous le pied, graffite (fig. 40).

Les trois tasses que nous venons de décrire (nos 26, 27, 28) sont de dimensions différentes qui vont en se dégradant, de telle sorte que les trois pièces s'emboîtent exactement.

Fig. 40.

1. W. Froehner, *la Verrerie antique*; le ch. VIII (p. 63) est consacré tout entier aux verres moulés représentant des combats de gladiateurs.

Nº 29. — Soucoupe légèrement concave à l'intérieur. Cuivre plaqué d'argent. La feuille d'argent est très abîmée au milieu et sur les bords.

Diamètre, 0^{m} 11; poids, 130 gr.

Sous le pied, graffite (fig. 41) : *Genialis.*



Fig. 41.

Nº 30. — Soucoupe semblable à la précédente. — Cuivre plaqué d'argent. La feuille d'argent est usée sur les bords et en quelques autres endroits.

Diamètre, 0^{m} 11; poids, 129 gr.

Sous le pied, graffite (fig. 42) : *Geniali(s).* — Traces d'un autre graffite.

Fig. 42.

Nº 31. — Plateau d'une balance. De chaque côté on voit encore des traces du point d'attache des tiges qui reliaient le plateau au fléau. — Cuivre plaqué d'argent.

Diamètre, 0^{m} 13; poids, 198 gr.

Nº 32. — Une statuette en argent, trouvée avec les autres pièces du trésor, en fut séparée. Nous n'avons pas pu la voir. D'après la description qui nous en a été faite, elle représenterait une femme debout, drapée, tenant d'une main la corne d'abondance, appuyée de l'autre sur un gouvernail. C'est le type bien connu de la Fortune, souvent reproduit par les Romains dans les œuvres d'art et sur les monnaies. Si, comme nous l'espérons, cette statuette est bientôt réunie au trésor dont elle faisait partie, nous pourrons en donner une description plus complète.

Le service de Montcornet se composait peut-être d'un plus grand nombre de pièces; il est possible qu'une partie soit restée dans la terre ou ait été mise au jour dans une trouvaille antérieure et demeurée secrète. Peut-être aussi, comme il arrive souvent dans les découvertes de ce genre, un certain nombre de pièces ont été distraites de l'ensemble. Nous ne pouvons rien affirmer, n'ayant aucun renseignement sur ce point.

H. THÉDENAT ET A. HÉRON DE VILLEFOSSE.

CHRONIQUE

1er SEPTEMBRE 1885

ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS & BELLES-LETTRES

Séance du 24 Juillet 1885.

M. d'Arbois de Jubainville envoie l'estampage d'une inscription qui a été trouvée aux Pousseaux, commune de Dijon, et qui appartient à M. E. de Torcy. Elle se lit ainsi :

MANDVBLI
D DOVSONNI.FIL. M
ETSVARICAVXS

c'est-à-dire, selon M. d'Arbois de Jubainville : « Dis Manibus Manduhilli, Dousonni filii, et Suarica uxsor. » L'inscription est gravée au dessus d'une niche où se voient deux têtes, l'une de femme à gauche, l'autre d'homme à droite. La partie inférieure de la stèle manque.

M. Maspero rend compte des fouilles qui ont été faites sous sa direction en Égypte depuis un an.

Les travaux du déblaiement de Louxor, dont les frais sont payés par des souscriptions recueillies en France et en Angleterre, ont été poussés activement. On restaure sommairement les murs à mesure qu'on les déblaie, afin d'en assurer la solidité. Une restauration semblable a suffi pour arrêter la ruine des pilônes de Karnak, qui paraissait imminente. Les habitants de Louxor ont été expropriés et presque tout l'espace du temple est maintenant libre.

A Karnak, M. Maspero a dirigé des fouilles qui avaient moins pour objet d'enrichir le musée que d'acquérir des renseignements scientifiques. Il a cherché, en explorant les ruines de la ville antique, à se rendre compte du mode de construction des maisons et des rues. Malheureusement, si les maisons de Karnak sont très anciennes (elles remontent peut-être au xe ou xie siècle de notre ère), la conservation en est très parfaite. On a mis au jour quelques chapelles, une entre autres, de la xxvie dynastie, entièrement cachée par les maisons environnantes, et destinée dès l'origine à être ainsi cachée, car la surface extérieure des murs est restée brute. A Medinet Abou, la ville antique, qui d'ailleurs ne remonte guère qu'à l'époque romaine, s'est conservée presque intacte; un architecte trouverait là un intéressant sujet d'étude. M. Maspero, faute d'ouvriers, n'a pu faire en cet endroit qu'une exploration sommaire. Il signale une maison de quatre étages, entièrement conservée; tous les étages sont voûtés en brique, et chaque voûte est couverte d'un plancher de feuilles de palmier.

Des particuliers ont été autorisés à entreprendre des fouilles de leur côté. Une société anglaise en a fait faire d'assez importantes, sous la direction de M. Flinders Pétrie. On a reconnu l'emplacement de l'ancienne Naucratis à En-Nabireh. Sous les pierres de fondation d'un temple, on a trouvé des objets commémoratifs déposés au moment de la pose de la première pierre, comme cela se fait encore chez nous : des outils de maçon, des spécimens de tous les matériaux employés dans l'édifice, etc.

Au musée de Boulaq, on a ouvert une nouvelle salle, consacrée aux antiquités chrétiennes. Des stèles coptes importantes ont été trouvées à Erment et à Assouan, dans la Haute-Egypte. Elles portent des inscriptions qui en fixent la date. Quelques-

unes de ces stèles, qui remontent au IXe siècle de notre ère, rappellent d'une manière frappante certaines parties des églises romanes du midi de la France. M. Maspero voit dans ce fait une preuve de l'influence exercée à la fois dans l'Egypte et dans l'Occident par les artistes byzantins.

SÉANCE DU 31 JUILLET 1885.

M. DELOCHE rend compte de l'état des travaux de dégagement des arènes de la rue Monge. Le déblaiement est très avancé. On a mis à découvert l'ellipse du *podium*, les deux principales avenues, l'emplacement des gradins pour les spectateurs, le *proscœnium* du théâtre de mimes, de danseurs, etc., qui était annexé au cirque. Les murs ont été mis à l'abri des intempéries et des travaux de réfection seront entrepris sur tous les points où cela sera jugé nécessaire. On a aussi exécuté une restitution en relief des arènes et du théâtre; un moulage de cette réduction sera prochainement présenté à l'Académie. Enfin, M. Deloche annonce que, par une décision récente, délibérée en Conseil d'Etat, les arènes ont été déclarées monument d'utilité publique.

M. LE BLANT lit un mémoire intitulé : *le Christianisme aux yeux des païens.*

M. Salomon REINACH communique une note sur *Quatre villes nouvelles en Tunisie.* En mars et avril 1885, MM. Reinach et Cagnat ont entrepris un voyage d'exploration dans quelques régions encore peu connues de la Tunisie du Nord. Ils tenaient à vérifier sur place plusieurs inscriptions dont M. Tissot avait autrefois reçu des copies plus ou moins défectueuses. A Aïn-Dourat, sur le bord d'un ruisseau qui se jette dans l'Oued-Tine, à 18 kilomètres au nord-nord-ouest de Medjez-el-Bab, se trouvent des ruines très considérables : d'après une inscription, c'est l'ancienne cité d'*Uccula*, dont l'existence était connue par un document ecclésiastique, mais dont on ignorait l'emplacement. A 10 kilomètres plus au nord, on a trouvé les ruines d'un municipe dont le nom même est nouveau, *municipium Septimium Liberum Aulodes.* Une ville nommée *Thibar*, et mentionnée aussi dans les documents ecclésiastiques, a été reconnue, grâce à une inscription signalée déjà par MM. Bordier et Tauzia de Lespin, à l'Henchir-Hammâmet, près du mont Gorra; le ruisseau qui longe cette ruine s'appelle encore aujourd'hui l'Oued-Thibar. A 12 kilomètres plus loin, sur la route de Téboursouk, au lieu appelé aujourd'hui Kourbatia, une autre inscription signalée par MM. Bordier et de Lespin fait connaître l'existence d'un ancien municipe du nom de *Thimbure.* En dehors de ces renseignements géographiques, MM. Reinach et Cagnat ont relevé une curieuse inscription (ce sont encore MM. Bordier et de Lespin qui l'avaient les premiers signalée), dédiée au Saturne gréco-romain, *Saturnus Achaiae*, ainsi nommé sans doute pour le distinguer du Saturne punique, dont le culte était prohibé.

M. HAMY, conservateur du musée d'ethnographie, communique un portulan ou carte marine, d'origine portugaise. Cette carte paraît avoir été tracée en 1501 ou 1502. Les côtes d'Afrique y sont extrêmement détaillées jusqu'à Mélinde, point où Vasco de Gama et Alvaro Cabral prirent les pilotes maures qui les menèrent à Calicut. C'est un des rares monuments qui subsistent aujourd'hui des premières circumnavigations africaines, un de ces routiers de l'Inde dont une loi portugaise interdisait sous peine de mort la vente à l'étranger.

L'Asie et l'Europe septentrionales sont représentées suivant les formes traditionnelles, fort inexactes, comme l'on sait. L'Amérique montre les résultats des voyages des Cortereal et autres navigateurs portugais antérieurs au milieu de l'année 1502.

SÉANCE DU 7 AOUT 1885.

M. GREGORY communique un mémoire intitulé : *les Cahiers des manuscrits grecs.* L'objet de ce travail est de combler une lacune de la science paléographique, en déterminant exactement la composition des cahiers dont sont formés les manuscrits. Ces cahiers, dans les manuscrits grecs, sont généralement des quaternions ou assem-

blages de quatre feuilles de parchemin pliées en deux par le milieu : chaque quaternion comprend donc huit feuillets ou seize pages. Dans chaque feuillet, on distingue le côté du poil de l'animal dont la peau a fourni le parchemin, et le côté de la chair ; celui-ci est lisse et blanc, l'autre rugueux et plus ou moins foncé. Les pages sont réglées au moyen de traits creusés à la pointe. M. Grégory a constaté que les lignes étaient presque toujours tracées avant la formation des quaternions et sur le côté du poil : elles sont donc marquées en creux sur ce côté et en relief sur le côté de la chair. Pour former un quaternion, les feuilles étant réglées, le scribe plaçait sur sa table une feuille, le côté de la chair en dessous, sur celle-ci une seconde, le côté du poil en dessous, puis une troisième tournée comme la première et une quatrième tournée comme la seconde ; il les pliait ensemble par le milieu, et le quaternion était prêt. Il en résulte que, dans chaque quaternion, le côté de la chair forme les pages 1, 4, 5, 8, 9, 12, 13 et 16 : ces pages sont blanches, lisses et ont les lignes en relief ; le côté du poil forme les huit autres pages, 2, 3, 6, 7, 10, 11, 14 et 15, qui sont teintées, rugueuses et ont les lignes en creux. A quelque endroit qu'on ouvre le volume, les deux pages qui se présentent à la fois aux regards sont toujours pareilles l'une à l'autre. On trouve très peu d'exceptions à cette règle, du moins dans les manuscrits écrits en Orient.

Séance du 14 Aout 1885.

M. Paul Meyer communique des planches d'hélio-gravure qui reproduisent un manuscrit de quatre feuillets de parchemin, écrit au commencement du XIIIe siècle : on y lit un poëme français, d'environ cinq cents vers, de huit syllabes chacun, relatif à l'histoire de saint Thomas Becket, archevêque de Canterbury. Il y a une ou deux miniatures à chaque page. M. Meyer a trouvé ce manuscrit, il y a deux ans, d'après les indications de M. Ruelens, dans la bibliothèque de M. Gœthals-Vercruysse, à Courtrai.

M. P. Charles Robert présente des observations sur un détail de numismatique gauloise. On connaît par Lucien un dieu gaulois, nommé Ogmius, qui était à la fois une sorte d'Hercule et un dieu de l'éloquence : on le représentait avec des chaînes qui sortaient de sa bouche et auxquelles étaient attachées les oreilles des hommes. Les numismatistes se sont accordés à voir une image de ce dieu dans quelques monnaies de l'Armorique, où est représentée une grande tête entourée de têtes plus petites, celles-ci reliées à la première par des fils de grènetis. M. Robert fait remarquer qu'à supposer qu'il y ait là des chaînes, ces chaînes ne se relient ni à la bouche de la tête principale, ni à l'oreille des autres. Il est donc probable que le dieu Ogmius n'a rien à faire ici. Les Gaulois avaient l'habitude de disposer en trophées les têtes des vaincus : les monnaies en question représentent probablement des trophées de ce genre. Il existe une variété de ce type monétaire où la tête principale, au milieu de la pièce, est une tête de cheval : or, précisément nous savons que les guerriers gaulois aimaient aussi à suspendre aux rênes de leurs chevaux les têtes de leurs ennemis. On a donc vu à tort une image mythologique là où il n'y a en réalité qu'un trophée de victoire.

Séance du 21 Aout 1885.

M. P. Charles Robert communique une note intitulée : *Quelques mots sur le mobilier préhistorique ; danger d'y comprendre des objets qui n'en font pas partie.* « Les antiquités préhistoriques, dit M. Robert, ont donné lieu en France, depuis un demi-siècle, à un nombre considérable de publications, et c'est par milliers que les éclats de silex, les pierres polies et les poteries grossières ont été gravés ou photographiés. Il y a, je le reconnais, un certain charme à toucher des objets qui étaient aux mains des populations des premiers âges et à tenter de tirer de leur forme ou de leur matière des conjectures sur l'état de ces populations ; aussi n'ai-je pas l'intention de critiquer les études préhistoriques. Je veux seulement montrer que les archéologues sont parfois entraînés à rejeter dans la nuit des temps les objets informes qui en réalité

appartiennent à des époques relativement voisines de nous.

« Je mets sous les yeux de l'Académie un spécimen que tous les archéologues considéreront à première vue comme préhistorique et dont l'époque peu reculée est approximativement connue : ce sont les fragments d'un vase dont la terre, à peine pétrie, est mêlée de charbon. Or, ce vase a été découvert dans le Languedoc, rempli de monnaies gauloises d'argent, dont j'ai acquis une partie et qui, par leur type, dit *à la croix* appartiennent à la dernière période des imitations que les peuples du bassin de la Garonne firent en si grande abondance de la drachme de Rhoda d'Ibérie. On peut croire qu'elles ont été frappées vers le temps où Cnéius Domitius Ahénobarbus, vainqueur des Allobroges, en 121, fut mis, comme l'a établi M. Ernest Desjardins, à la tête du beau territoire qui allait devenir la province romaine.

« Dans une maison byzantine, dont les premières assises ont été mises à nu pendant la campagne de Crimée, on a rencontré, avec des monnaies de bronze fort communes du IXe et du Xe siècle, quelques modestes instruments d'usage domestique, et parmi eux de ces pierres polies, à tranchant plus ou moins aigu, qui tiennent une place importante dans le mobilier préhistorique.

« La pierre a été employée dans les armes de jet jusqu'à des époques relativement récentes ; et, si les frondeurs romains étaient pourvus de balles de plomb, les Goths du Nord, longtemps après, lançaient encore des pierres, suivant Olaüs le Grand, bien que leur armement fût très complet.

« En général, je crois qu'on a tort de partager le passé en grandes tranches, au point de vue du mobilier et des armes. Là où le fer natif s'offrait à l'homme dans des conditions d'emploi exceptionnellement faciles, l'âge de fer a dû se confondre avec l'âge de bronze. Ajoutons que des objets grossiers ont continué à servir dans des ménages modestes, à des époques où la civilisation avait déjà créé des objets d'art. Ainsi le vase de terre grossière dont je viens de mettre des fragments sous les yeux de l'Académie appartient à un temps où les Gaulois du Sud, assez civilisés pour faire de belles monnaies, ne pouvaient être étrangers à un certain luxe, dont ils trouvaient l'exemple chez leurs voisins les Grecs de Marseille et les Romains de la Provence, et même chez les Arvernes, dont les rois, lorsqu'ils se promenaient dans leur char, semaient sur leur passage l'or et l'argent à pleines mains. Seulement le Gaulois avait pris pour cacher son trésor un vase sans valeur. Si quelque cataclysme renversait jamais le musée de Sèvres et l'enfouissait sous un remblai, la charrue, dans quelques milliers d'années, pourrait passer à côté des vases qui ont fait la gloire de nos expositions et heurter un des objets en terre à l'usage de la cuisine du concierge ; les curieux d'alors seraient-ils fondés à déclarer que la céramique était fort arriérée de nos jours sur les bords de la Seine ? »

M. Deloche lit une notice sur quatre cachets de l'époque mérovingienne, dont il donne la description :

1° Bague d'argent, trouvée à Argœuvres (Somme), aujourd'hui conservée au musée de Péronne. Le chaton porte plusieurs ornements gravés en creux et trois groupes de deux lettres chacun : EV, LI, CC. M. Deloche pense que, dans la lecture de ces groupes, il faut compter deux fois chacune des lettres S, I et E ; il lit S. *Eusiccie*, c'est-à-dire sceau d'une femme nommée *Eusiccia*. En effet, le faible diamètre de cette bague donne lieu de croire qu'elle a été faite pour une femme.

2° Bague de bronze, trouvée à Templeux-la-Fosse (Somme), conservée aussi au musée de Péronne. C'est encore une bague de femme. Sur le chaton, M. Deloche déchiffre, groupées en diverses combinaisons, les lettres M, E, L, I, T, A, qui lui paraissent former le nom propre *Melita* ou *Melitta*.

3° Boucle de ceinturon, de provenance inconnue. On y voit, gravé en creux, un monogramme qui comprend toutes les lettres du nom *Agnus*, surmonté d'une petite croix. C'est le seul exemple connu d'une boucle de ceinturon disposée de manière à servir de cachet.

4° Bague de bronze, trouvée près de

Châlons-sur-Marne. On distingue, disposées en divers groupes, les lettres S, E, V, L (deux fois), A et I. Le diamètre indiquant encore une bague de femme, M. Deloche propose de lire *s. Eulalis*, sceau d'Eulalie, en comptant l'E deux fois.

Séance du 28 Aout 1885.

M. Desjardins appelle l'attention de l'Académie sur une série assez nombreuse d'inscriptions qui ont été découvertes récemment à Aire-sur-l'Adour (*Atura*). On y remarque un certain nombre de dédicaces à un dieu local dont le nom n'était pas encore connu, *Mars Lelhunnus*. Ces monuments viennent d'être décrits par M. Emile Taillebois, dans une brochure intitulée : *Le temple de Lelhunnus à Aire-sur-l'Adour et les inscriptions aturiennes* (extrait du *Bulletin de la Société de Borda*).

M. Deloche lit un mémoire sur les monnaies d'or du roi Théodebert Ier. Ces monnaies nous sont parvenues en très grand nombre, tandis qu'on ne possède que très peu de pièces frappées par les deux autres rois francs qui régnaient, en même temps que Théodebert, sur les autres parties de la Gaule, Childebert Ier et Clotaire Ier. De plus, ces deux princes imitaient la monnaie romaine et faisaient inscrire sur les pièces frappées dans leurs États le nom de l'empereur de Constantinople; les pièces de Théodebert, au contraire, portent son nom. Enfin les pièces d'imitation romaine fabriquées dans les royaumes de Childebert et de Clotaire sont de bas titre et de faible poids, tandis que les sous d'or de Théodebert ont le titre et le poids légal.

Certains savants ont prétendu que Justinien, par une concession spéciale, avait accordé à Théodebert le droit de battre monnaie; d'autres ont dit que le roi franc, indigné de l'insulte que l'empereur byzantin avait faite aux Francs en ajoutant à ses titres celui de *Franciscus*, avait voulu protester et affirmer sa souveraineté par l'émission d'une monnaie en son nom. Ce sont là des conjectures que rien n'appuie et qui ne suffisent pas à rendre compte des faits signalés par M. Deloche. Il pense que l'explication de ces faits doit être cherchée dans une circonstance matérielle : si Théodebert a frappé plus de pièces d'or que les autres princes francs, c'est qu'il a possédé plus d'or. Grégoire de Tours, en effet, mentionne plusieurs expéditions heureuses qu'il fit en Italie, et d'où il rapporta chaque année un énorme butin. Maître d'une grande quantité de métal précieux, il en profita, non seulement pour faire frapper beaucoup de monnaie, mais encore pour la faire de bon aloi et de bon poids. Il ne voulut pas alors que cette bonne monnaie pût être confondue avec les pièces de faible valeur, frappées au nom de l'empereur par Childebert et Clotaire : et c'est pourquoi il prit soin de les en distinguer extérieurement, en y mettant son nom.

M. Bréal présente des considérations sur le sens et l'étymologie de quelques mots des langues anciennes de l'Italie.

On a trouvé à Herculanum une inscription osque qui, si l'on transcrit en lettres latines les lettres de l'alphabet osque, se lit ainsi :

L.SLABIIS.L.AVKILMEDDISSTVVTIKS HERENTATEI.HERVKINAI.PRVFFED.

ce que tout le monde s'accorde à traduire en latin : *L. Slavius Luci filius Aucilius magistratus publicus Veneri Erycinae probavit*. M. Bréal refuse d'admettre qu'il soit question dans ce texte de Vénus Erycine. Il pense que l'avant-dernier mot est abrégé et doit se lire *Herukinaiom*, que celui qui le précède signifie volonté, et par suite résolution, décret, et il propose de traduire : *L. Slavius Luci filius Aucilius magistratus publicus decreto Herculanensium probavit*.

NOUVELLES DIVERSES

ACQUISITIONS FAITES PAR LE DÉPARTEMENT DES ANTIQUITÉS GRECQUES ET ROMAINES DU MUSÉE DU LOUVRE A LA VENTE DE LA COLLECTION DES BRONZES ANTIQUES DE M. J. GRÉAU.

Du 1er au 9 juin a eu lieu, à Paris, la vente de la collection des bronzes antiques de M. Gréau [1]. Jamais une réunion de bronzes aussi précieuse et aussi importante n'avait été formée par un amateur; elle avait pris les proportions d'un véritable musée et tous ceux qui travaillent savent avec quelle libéralité et quelle bienveillance M. J. Gréau ouvrait ses vitrines et montrait ses trésors. Le département des antiquités grecques et romaines du Musée du Louvre ne pouvait rester étranger à cette vente; il importait qu'il y fît bonne figure; il ne fallait pas laisser passer entre des mains étrangères tant de précieux bronzes sortis du sol même de notre vieille Gaule et qui font partie du patrimoine artistique du pays. Sur l'initiative prise par les conservateurs de ce département, un crédit extraordinaire de 50,000 francs fut voté par le Parlement; ce crédit a été entièrement consacré aux acquisitions du département des antiquités grecques et romaines. Nous donnons ci-dessous la liste des vingt objets acquis, avec les prix d'adjudication :

1. — N° 179. Applique de vase. Un Silène barbu à oreilles de chèvre et à queue de cheval, une pardalide sur l'épaule gauche, est à demi agenouillé, portant une amphore sur son épaule; le goulot de l'amphore servait de goulot au vase décoré de cette applique. Tr. en *Grèce*. Superbe bas-relief d'ancien style et d'une exquise finesse...................... 1,500 fr.

2. — N° 391. Grand vase en forme de tête de femme avec un petit couvercle à charnière sur le sommet de la tête; elle porte des pendants d'oreilles en forme de grappes de raisin; sur le front est gravé à la pointe le mot étrusque *Suthina* qui indique une offrande funéraire. Tr. en *Etrurie*. Très beau style étrusque; grande fraîcheur de conservation; l'inscription ajoute un intérêt particulier à cette œuvre parfaite...................... 2,900 fr.

3. — N° 896. Mars italique, dans l'attitude du combat; il est casqué et cuirassé; les jambes et les bras sont nus. Décoration au pointillé et au trait sur la cuirasse et sur le casque. Belle patine verte. Tr. dans la *Haute-Italie*. Curieux spécimen de l'ancien style italique.............. 85 fr.

4. — N° 902. Buste de Mars, imberbe, cuirassé et casqué; son bras droit, nu, brandissait une lance; la cuirasse est ornée de dessins géométriques. Tr. dans la *Haute-Italie*. Cette figure, d'ancien style ombrien, est très intéressante pour les séries du Louvre; elle nous offre un très curieux spécimen de ce style dont les plus beaux monuments sont conservés à Rome au Musée du Vatican......... 800 fr.

5. — N° 912. Devin héroïque, debout, nu, tenant dans la main droite une branche de feuillage et dans la main gauche avancée le foie d'une victime. Tr. à *Alexandrie*. Bonne conservation, sujet très intéressant. 560 fr.

6. — N° 914. Apollon nu et debout, le bras droit replié au dessus de la tête, le bras gauche appuyé sur une colonne, les jambes croisées; ses cheveux retombent en longues boucles sur les épaules. Tr. à *Reims*; patine verte. Ce bronze est très fin; le corps du dieu est traité avec une grâce et un charme remarquables. Type fréquent au revers de quelques monnaies de Commode...................... 1,000 fr.

1. Voyez *Gazette archéologique*, 1885, p. 193 et suiv.

7. — N° 915. Apollon, nu et debout, à la chevelure bouclée, entourée d'une ténie; le bras gauche pendant. Figurine du plus beau style grec, tr. à *Patras* en même temps que le grand Satyre dansant du Musée Britannique. Un des joyaux de la collection Gréau.............. 1,220 fr.

8. — N° 933. Mercure, nu et debout, tenant une bourse dans la main droite, la main gauche soutenant le caducée. Tr. près de *Dijon*. Modelé d'une finesse exquise; rappelle par son style la réduction en bronze de l'Hermès de Praxitèle que possède le Musée................ 720 fr.

9. — N° 936. Bacchus adolescent, nu et debout, à la longue chevelure bouclée. Son bras droit est pendant; l'autre s'appuie sur un thyrse. Beau style grec. Charmante figure, pleine de grâce........ 310 fr.

10. — N° 948. Dieu Panthée, enfant, nu et ailé, portant les attributs d'Eros (le carquois sur l'épaule), de la Fortune (la corne d'abondance au bras gauche) de Mercure (les ailes sur la tête) et du Soleil (la couronne radiée); il porte une bulle au cou. Tr. dans une vigne près de *Dijon*. Gracieuse figure d'un joli style... 1,150 fr.

11. — N° 949. Dieu Panthée, nu. Tête barbue de Jupiter, le front ceint d'un diadème à acrotères, le bras droit pendant, mais légèrement avancé; les jambes sont couvertes des cnémides de Mars et les épaules munies de grandes ailes droites. Tr. en *Grèce*. Bon style; curieuse représentation........................ 390 fr.

12. — N° 961. Guerrier grec, barbu, debout, dans une pose pleine de force et de fierté. Son casque corinthien est orné de deux petites têtes de bélier en argent; sa cuirasse, garnie de lanières frangées qui descendent jusqu'aux genoux, prend admirablement la forme du corps; elle est ornée d'une tête de Méduse en argent, de feuilles et de rinceaux également incrustés d'argent; les cnémides portent la même décoration. Tr. en *Grande-Grèce*. Admirable bronze grec; sans doute le portrait d'un héros ou d'un roi........... 9,100 fr.

13. — N° 963. Jeune cavalier vêtu d'une tunique courte à large ceinturon; une bandelette entoure ses longs cheveux; il porte un double anneau à la cheville du pied gauche; son cheval empanaché est lancé au galop. Tr. à *Capoue*; belle patine vert olive. Beau style grec de l'Italie méridionale, curieux à étudier à cause de l'influence artistique qu'il représente. 2,000 fr.

14. — N° 964. Jeune lutteur victorieux, debout et nu, avançant la main gauche ouverte sur laquelle s'arrête son regard. Ancienne collection Pourtalès. Très beau bronze grec de la meilleure époque de l'art, d'une grande pureté de style avec une agréable saveur d'archaïsme; c'est très certainement la reproduction d'une œuvre célèbre.................. 9,100 fr.

15. — N° 972. Niobide drapée avec art, se dirigeant vivement vers la droite en retournant la tête en arrière et levant les yeux au ciel. Tr. à *Soissons*. Très important à cause du sujet et de la provenance; le Musée possédant déjà le groupe en marbre du Pédagogue et d'un des enfants de Niobé, trouvé également à Soissons. 520 fr.

16. — N° 990. Taureau bondissant vers la droite, la tête baissée comme s'il se précipitait sur un adversaire. Applique du plus beau style grec, en haut relief; tr. à *Autun*. Un des plus magnifiques bronzes trouvés en Gaule; la vigueur et la force de l'animal sont rendus d'une manière très puissante .... 9,000 fr.

17. — N° 995. Grande statuette de Neptune, tr. en 1746, dans la Moselle, à *Metz*. Ce bronze, d'un grand style et de dimensions peu ordinaires, a passé par les mains des plus célèbres collectionneurs français : l'intendant de Creil, le numismatiste d'Ennery, l'abbé Campion de Tersan, le comte de Pourtalès. Son histoire toute française et son origine messine bien connue faisaient un devoir au Musée de ne pas le laisser passer à l'étranger. 2,000 fr.

18. — N° 1002. Grande statuette de Mars nu et imberbe, coiffé d'un casque à cimier; les yeux étaient en argent. Tr. à *Reims*..................... 1,450 fr.

19. — N° 1009. Grande figure de Vénus nue, le bras gauche gracieusement replié, l'avant-bras droit avancé et la main ouverte; les cheveux sont noués au sommet de la tête et deux longues nattes retombent sur chaque épaule; les yeux sont incrustés

d'argent. Tr. dans les tourbières des environs d'*Amiens*. La région d'Amiens a produit beaucoup de bronzes antiques dont le Louvre possède déjà quelques spécimens. 1,120 fr.

20. — N° 1141. Grande figure de sanglier gaulois au galop, la tête levée, la gueule ouverte, les soies hérissées; il s'élance en avant pour combattre. Tr. aux environs de *Luxembourg*; ancienne collection Prosper Dupré. Merveilleux bronze plein de mouvement, de vie et de force. Avec le taureau d'Autun, il donne une haute idée des animaliers de l'antiquité. 14,000 fr.

Ces vingt bronzes ont été immédiatement mis sous les yeux du public et exposés dans la salle des nouvelles acquisitions (ancien Musée des souverains). C'est un bon appoint pour la salle des bronzes antiques dans laquelle ils seront prochainement transportés.

A. H. de V.



M. A. de Champeaux nous communique, au sujet d'un article publié récemment dans la *Gazette*, les renseignements suivants que nous nous faisons un plaisir de publier, en attendant que M. de Champeaux puisse nous donner une étude complète sur les monuments mentionnés dans cette note.

« Je me permets d'ajouter quelques nouvelles preuves pour affirmer encore, s'il en était besoin, l'influence considérable qu'ont exercée les Flamands employés par les ducs de Bourgogne, sur la production artistique de la France. Dans le travail biographique qu'il a consacré à Jacques Morel, auteur des mausolées de Souvigny et d'Angers, M. Courajod s'est préoccupé du tombeau érigé dans la Sainte-Chapelle de Bourges, en l'honneur de Jean de France, duc de Berry, que l'on savait avoir été sculpté par des artistes flamands, d'après le témoignage contemporain du roi René d'Anjou. Des recherches m'ont amené à préciser le nom des sculpteurs attachés à cette œuvre dont il reste à retrouver le marché original. Jean de Roupy dit « de Cambray », valet de chambre et imagier du duc de Berry, avait taillé en marbre l'effigie mortuaire du prince. Il mourut en 1438, et ses héritiers ne touchèrent le prix de son travail qu'en 1450. Le cénotaphe avec ses pleurants et ses tabernacles fut terminé par Estienne Bobillet et par Paoul Mosselemen (Paul Mosselman), qui y travaillaient en 1453. Le nom de Mosselman a été cité par M. de Laborde qui le croyait originaire d'Ypres; il fut appelé à Rouen en 1457 pour travailler aux stalles de la cathédrale et il y mourut en 1467. Le tombeau du duc de Berry servit de trait d'union entre les sépultures de Dijon et celles exécutées par Morel pour la chapelle de Souvigny, et pour l'église de Saint-Maurice à Angers. Ces divers monuments dérivent tous, avec des différences dans les détails, du type créé à Dijon par Claux Sluter.

» Je serais heureux que vous voulussiez bien insérer dans votre Revue les documents que j'ai recueillis sur le monument de Bourges. Ils y formeraient une suite toute naturelle à l'étude pleine d'intérêt dans laquelle M. Courajod a décrit le mausolée du duc de Bourbon. »

BIBLIOGRAPHIE

---

134. Album Caranda. Sépultures gauloises, mérovingiennes et du Moyen-Age. Explication des planches. Extraits du journal des fouilles d'Aiguisy (Aisne). Saint-Quentin, imp. Poëtte, 1885, in-4°, pl. 42 à 50, 34 p. de texte, grav.

135. Allmer (A.). Découverte de monuments funéraires et d'objets antiques au quartier de Trion. Lyon, imp. Plan, 1885, in-8°, 47 p. et pl. (Extrait des *Mémoires de l'Acad. des sc., belles-lettres et arts de Lyon*, t. 23.)

136. Aymonier (E.). L'Epigraphie Kambodjéenne. Saïgon, impr. du gouvernement, 1885, in-8°, 46 fr.

137. Babst (G.). Etude sur les coupes phéniciennes. Paris, Quantin, in-4°, 15 p. et grav. (Extraits de la *Revue des arts décoratifs*.)

138. Barbier de Montault (X.). Inventaires et comptes de fabrique de l'église de Sainte-Radegonde-des-Pommiers (Deux-Sèvres). Saint-Maixent, impr. Reversé, 1885, in-8°, 8 p. (Extrait du *Bulletin de la Soc. de statistique, sciences, lettres et arts des Deux-Sèvres*.)

139. Barth (C.). Porzellan-Marken und Monogramme. 6 Aufl. Dresde, Tittel, f°.

140. Batault (H.). Notice sur une crosse en ivoire conservée dans l'église de Saint-Vincent de Chalon-sur-Saône et sur une inscription du XII° siècle. Chalon-sur-Saône, impr. Marceau, 1885, in-8°, 40 p. et 2 pl.

141. Baumeister (A.). Denkmäler des Klassischen Altertums, zur Erläuterung des Lebens der Griechen und Römer in Religion, Kunst und Sitte. Lexikalisch bearbeitet von B. Arnold, H. Blümner, W. Deecke, K. von Jan, L. Julius, A. Milchhöfer, A. Müller, O. Richter, H. von Rohden, R. Weil, E. Wölfflin. 1er Band (A-I), Munich, Oldenbourg, 1885, in-4° de 768 pages et environ 900 figures ou planches.

La mode est aujourd'hui aux répertoires, aux dictionnaires, aux encyclopédies; il en surgit de toutes parts. On comprend plus que jamais la nécessité de faciliter les moyens de travail, d'abréger la besogne et les pertes de temps. Qu'il y a loin des instruments de travail mis aujourd'hui à notre disposition à ceux dont jouissaient nos devanciers d'il y a cinquante ans! Mais qu'on ne s'y méprenne pas : les répertoires si précieux qui dispensent chaque travailleur de se livrer personnellement à la confection de nombreuses fiches et de points de repère, sont parfois un moyen de masquer l'ignorance des documents originaux, et je ne voudrais pas affirmer que tel ou tel érudit de notre époque est plus savant que ses devanciers par ce seul fait qu'il fait étalage de textes et de monuments plus nombreux.

Quoi qu'il en soit, parmi les dictionnaires archéologiques, un des plus utiles et des plus considérables est certainement celui que dirige M. Baumeister : le nom de ses collaborateurs est, d'ailleurs, une excellente recommandation pour l'œuvre. On s'est proposé de mettre, par de fidèles reproductions et un commentaire au courant des plus récentes découvertes, les principaux monuments de l'antiquité classique à la portée des professeurs de gymnases allemands qui, la plupart du temps, sont éloignés des grands centres où existent des musées considérables, et qui même ne peuvent facilement consulter soit les grandes publications de l'*Institut archéologique allemand*, soit les nombreuses publications archéologiques qu'on voit paraître à notre époque.

Sous la forme d'un dictionnaire illustré de nombreuses gravures, on trouve dans ce répertoire des articles concernant : 1° l'histoire de l'art : architecture, sculpture, peinture, musique, représentation scénique; 2° la mythologie figurée; 3° la vie privée des anciens et tous les monuments qui s'y rapportent; 4° la biographie de tous les personnages dont l'histoire se rapporte à l'art, soit comme artistes, soit au point de vue iconographique; 5° la numismatique, envisagée surtout au point de vue de l'art; 6° la topographie des principales villes antiques qui ont donné lieu à des fouilles importantes, comme Rome, Athènes, Pompéi, Mycènes, Troie, Syracuse; 7° l'armée et la navigation; 8° la paléographie. Il n'est donc point question dans cet ouvrage ni de l'histoire politique ou sociale, ni de la littérature ou de la géographie : on n'envisage que l'antiquité figurée.

Dans ce premier volume, je signalerai particulièrement les articles : Achilleus, Ackerbau, Athenes (description précise et très développée due à M. Milchhöfer), Baukunst et Bildhauerkunst (articles très importants de M. L. Julius), Festungskrieg und Geschützwesen (par M. Blümner); Flöten, Gräber, Heracles, Ilias, etc.

Un certain nombre de notices font nécessairement double emploi avec d'autres dictionnaires tels, par exemple, que celui de MM. Daremberg et Saglio;

toutefois, l'ouvrage se distingue d'un dictionnaire d'antiquités, en ce qu'il se restreint à l'antiquité figurée, aux monuments, et qu'il groupe souvent sous une même rubrique ce qui ferait la matière de plusieurs articles dans un dictionnaire proprement dit. Ainsi, par exemple, à l'article *Augustus*, on trouvera non seulement l'iconographie de ce prince, mais encore celle de toute sa famille, jusqu'à Marc Aurèle et Faustine; c'est au mot *Flûtes* que l'on trouvera tout ce qui concerne les instruments de musique, de quelque forme qu'ils soient; au mot *Elagabalus*, sont groupés au point de vue iconographique, non seulement les portraits de cet empereur, mais ceux de Julia Maesa et de Julia Soemias, il faut vraiment le savoir pour aller les y chercher. Ce procédé, utile au point de vue de l'exposition doctrinale du sujet traité, offre pour les recherches des inconvénients qui ne pourraient être écartés qu'au moyen d'une table développée qui clôrait cet important ouvrage.

E. B.

142. Baux (A.). Les bronzes de Teti et le Fer en Sardaigne. Paris, Leroux, 1885, in-4°, 8 p. (Extrait de la *Revue archéologique.*)

143. Baux (A.). La poterie des nuraghes et des tombes des Géants en Sardaigne. Paris, Leroux, 1885, in-8°, 5 p., fig. (Extrait de la *Revue archéologique.*)

144. Bazin (H.). Le Galet inscrit d'Antibes, offrande phallique à Aphrodite (v^e ou ive siècle avant J.-C.). Paris, Leroux, 1885, in-4°, 23 p. et 3 pl. (Extrait des *Annales du musée Guimet.*)

145. Berchet e Sagredo. Il fondaco dei Turchi a Venezia. Studii storici ed artistici, con documenti e tavole illustrative. Venezia, tipog. della Gazzetta, 1885, in-4°; 112 p.

146. Berger (Ph.). L'Arabie avant les Arabes, d'après les inscriptions. Paris, Maisonneuve, 1885, in-8°, 28 p., fig.

Très intéressant résumé des découvertes les plus récentes faites en Arabie, soit par M. Doughty, soit par le regretté Huber; on y trouvera une traduction de la fameuse inscription de Teima.

147. Berton (J.). Le Château-Thierry près de Clermont (Oise); fouilles exécutées de 1881 à 1884. Beauvais, imp. Père, 1885, in-8°, 16 p. et pl.

148. Bischoff (M.). Die Renaissance in Schlesien. Leipzig, Seeman, in-f°.

149. Botto (Camillo). Il castello medioevale della esposizione di Torino 1884. Milano, Trèves, 1884, in-fol., fig.

150. Bretagne (A.) et E. Briard. Notice sur une trouvaille de monnaies lorraines des xiie et xiiie siècles, faite à Saulxures-lès-Vannes (canton de Colombey). Nancy, imp. Crépin-Leblond, 1885, in-8°, 55 p. (Extraits des *Mém. de la Soc. d'arch. lorraine.*)

151. Burckhardt (J.). Le Cicerone, guide de l'art antique et de l'art moderne en Italie. Traduit par A. Gérard, sur la 5e édition, revue et complétée par W. Bode. 1re partie : Art ancien. Paris, Didot, 1885, in-8°, xlviii-200 p. et 4 pl.

152. Cagnat (R.). Découvertes archéologiques de M. le capitaine Bordier entre Hammamet et Souk-el-Kmis. Paris, Imp. nat., 1885, in-8°, 15 pl. (Extrait du *Bulletin arch. du Comité des tr. hist.*)

153. Castan (A.). Un fer à gaufres du xve siècle aux armoiries de la ville de Besançon et de ses sept quartiers ou bannières. Besançon, impr. Dodivers, 1885, in-8°, 15 p., fig. (Extrait des *Mémoires de la Soc. d'émulation du Doubs.*)

154. Catalogue des reliques et joyaux de Notre-Dame de Chartres, publié et annoté par L. Merlet. Chartres, impr. Garnier, 1885, in-8°, XVI, 213 p. et pl.

155. Champeaux (A. de). Le meuble; tome II, xviie, xviiie et xixe siècles. Paris, Quantin, 1886, in-18, 318 p. fig. (*Bibl. de l'enseignement des Beaux-Arts.*)

Nous avons déjà signalé ici, avec les éloges qu'il méritait, le premier volume de l'ouvrage de M. de Champeaux. Le second volume sort absolument des limites chronologiques que s'est imposée la *Gazette* mais puisqu'il s'agit d'une suite que voudront naturellement lire ceux qui possèdent le premier volume, nous pouvons dire que cette seconde partie ne le cède en rien à la première; l'abondance des documents a même permis à l'auteur une plus grande précision dans ses classifications et la seule chose que l'on puisse regretter, c'est que le format du volume lui ait imposé le retranchement de nombreux détails intéressants dont le lecteur aurait fait son profit; c'est là, du reste, le défaut de tous les livres de vulgarisation écrits par des auteurs qui en savent plus long qu'ils n'en disent, et M. de Champeaux est de ceux-là. Emile Molinier.

156. Chanteau (F. de). Notice historique et archéologique sur le château de Montbras (Meuse), 2e édition. Paris, Lemerre, in-8°, viii-182 p., 1885.

157. Chapelier (Ch.). Archéologie et épigraphie de l'église de Domjulien. Saint-Dié, imp. Humbert, 1885, in-8°, 15 p. (Extrait du *Bulletin de la Soc. philom. Vosgienne.*)

158. Chefs-d'œuvre d'art industriel ayant figuré à l'exposition d'art religieux du musée d'art industriel de Moravie, 1884-1885. Brunn, Burkart, 1885, in-f°.

Sous ce titre, la direction du musée des arts industriels de Moravie vient de publier une monographie qui comprend cent planches grand in-folio reproduisant en phototypie les ouvrages les plus remarquables exposés en octobre 1881 : ciboires, ostensoirs, calices, crucifix, reliquaires, ornements sacerdotaux, fonts baptismaux, cloches ; tous ces objets sont reproduits avec beaucoup de soin et accompagnés d'un savant commentaire dû au conservateur du musée. C'est là une publication de luxe que nous devons recommander au point de vue des modèles d'art industriel qu'elle contient.

159. Clermont-Ganneau (C.). Recueil d'archéologie orientale. Fascicule I, p. 1-80. Paris, Leroux, 1885, in-8°, pl. et fig.

160. Collignon (M.). Caractères généraux de l'archaïsme grec, leçon d'ouvertures du cour d'archéologie à la Faculté des lettres de Paris. Paris, Leroux, 1885, 22 p., in-8°. (Extrait de la *Revue archéologique.*)

161. Contades (comte Gérard de). Rasnes, histoire d'un château normand. Paris, Champion, 1885, in-4°, 69 p.

162. Curzon (H. de). L'église prieurale de Champvoux (Nièvre). Paris, Leroux, 1885, in-8°, 7 p. (Extrait de la *Revue archéologique.*)

163. Dancoisne (L.). Les plombs des draps d'Arras. Arras, imp. de Sède, 1885, in-8°, 20 p.

164. Dancoisne (L.). Poids monétaires d'Arras. Arras, impr. de Sède, 1885, in-8°, 11 p. et pl.

165. Dancoisne (L.). Une pierre tombale de Béthune. Arras, de Sède, 1885, in-8°, 4 p. et pl.

166. Delisle (Léopold). Testament de Blanche de Navarre, reine de France, publié d'après les documents des archives des Basses-Pyrénées. Paris, 1885, in-8°, 64 p. (Extrait des *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile de France*, t. XII.)

Ce testament et les codicilles qui l'accompagnent datent de 1396 et 1398. On y trouvera de très nombreuses descriptions de pièces d'orfèvrerie et d'étoffes.

167. Demaison (L.). Les Thermes de Reims. Reims, impr. Monce, 1885, in-8°, 15 p. (Extrait des *Travaux de l'Acad. de Reims*, t. 75.)

168. Demay (G.). Inventaire des sceaux de la collection Clairambault à la Bibliothèque Nationale. Tome I. Paris, Hachette, 1885, in-4°, 11-704 p. (*Documents inédits sur l'Histoire de France.*)

169. Desjardins (G.). Le Petit Trianon, histoire et description. Versailles, Bernard, 1885, in-8°, xvi-472 p., grav. et pl.

170. Dion (A. de). Lettre sur le château de Gisors. Pontoise, imp. Pâris, 1885, in-8°, 15 p. et pl. (Extrait des *Mém. de la Soc. hist. du Vexin.*)

171. Dumuys (L.). Mémoire sur un moule mérovingien. Orléans, Herluison, 1885, in-8°, 64 p. pl. (Extrait des *Mémoires de la Soc. hist. et arch. de l'Orléanais.*)

172. Duplessis (G.). De quelques estampes en bois de l'école de Martin Schongauer. Nogent-le-Rotrou, impr. Gouverneur, 1885, in-8°, 16 p. et gr. (Extrait des *Mémoires de la Société des Antiq. de France*).

173. Dutuit (E.). Catalogue historique et descriptif des tableaux et dessins de Rembrandt. Paris, Lévy, 1885, in-4°, vi-120 p. et 25 pl.

174. Duval (E.). Texte antique du musée Fol à Genève. Paris, Leroux, 1885, in-8°, 3 p. et pl. (Extrait de la *Revue archéologique.*)

175. Erculei (R.). Esposizioni retrospettive e contemporanee di industrie artistiche. Esposizione de 1885. Intaglio e tarsia in legno. Rome, Impr. Civelli, 1885, in-8°.

L'exposition d'anciennes sculptures sur bois qui a eu lieu à Rome au commencement de cette année par les soins de l'administration du *Museo artistico-industriale*, nous vaut la publication de cet intéressant volume. C'est un bon résumé en 150 pages de ce que l'on sait sur l'industrie du bois en Italie pendant le Moyen-Age et la Renaissance. L'auteur passe successivement en revue les différentes œuvres de décorations architecturales en bois qui sont parvenues jusqu'à nous ou nous sont connues par des documents ; et l'on sait que le nombre des *intarsiatori* italiens est très grand et qu'ils nous ont laissé un grand nombre d'œuvres signées qui justifient la renommée dont ils ont joui de leur vivant. Après avoir donné un aperçu des travaux *alla certosina*, l'auteur fait une histoire sommaire du meuble en Italie et particulièrement de ces coffres, ces *cassoni*, décorés tantôt de peintures dues aux

meilleurs artistes, tantôt d'ornements sculptés ou exécutés en pâte. Une bonne bibliographie et un catalogue de l'Exposition termine ce précieux volume qui nous fait bien augurer de l'avenir du musée industriel de Rome que l'auteur dirige.

Emile MOLINIER.

176. Erman (A.). Ægypten u. ägyptisches Leben im Alterthum. 1. Lfg. Tubingen, Laupp, 8°.

177. Ewerbeck (F.); Neumeister (A.), et Mourns (E.). Die Renaissance in Belgien und Holland. Leipzig, Seemann, in-f°.

178. Farcy (P. de). Sceaux du chartrier de Joué aux archives de la Mayenne; jeton inédit de Simon Testu à la bibliothèque de Laval. Laval, impr. Moreau, 1885, in-8°, 8 p. et fig. (Extrait des *Procès-verbaux de la commission hist. et arch. de la Mayenne.*)

179. Flouest (E.). Etude d'archéologie et de mythologie gauloises. Deux stèles de laraire. Mémoire extrait après révision de la *Revue archéologique*, suivi d'un appendice inédit et d'une note sur le signe symbolique en S; avec 19 planches. Paris, Leroux, 1885, in-8°, VI-95 p. (*Bibliothèque archéologique.*)

180. Germain (L.). La famille des Richier d'après les travaux les plus récents. Bar-le-Duc, impr. Philipona, 1885, in-8°, 32 p. (Extrait des *Mémoires de la Soc. des lettres, sciences et arts de Bar-le-Duc*, t. 4.)

181. Germain (L.). De la collaboration de Ligier Richier au tombeau de Claude de Lorraine, duc de Guise, à Joinville (1550). Nancy, impr. Crépin-Leblond, 1885, in-8°, 7 p. (Extrait du *Journal de la Soc. d'arch. lorraine.*)

182. Grousset (R.). Etude sur l'histoire des sarcophages chrétiens; catalogue des sarcophages chrétiens de Rome qui ne se trouvent point au musée de Latran. Paris, Thorin, 1885, in-8°, 116 p. (*Bibl. des écoles fr. d'Athènes et de Rome*, fasc. 42.)

183. Gilbert. Fouilles d'El-Kantara en 1882. Paris, Impr. nat., 1885, in-8°, 7 p. (Extrait du *Bulletin arch. du comité des Trav. hist.*)

184. Guigue (G.). Les cloches de Saint-Jean de Lyon. Lyon, Georg., 1885, in-8°, 22 p.

185. Habert (T.). Découverte d'un cimetière gallo-romain à Jessaint (Aube). Paris, Chaix, 1885, in-8°, 6 p., fig.

186. Hamy (E.-T.). Etude sur les peintures ethniques d'un tombeau thébain de la XVIII° dynastie. Paris, Leroux, 1885, in-8°, 24 p.

187. Haselberg (E. von). Die Baudenkmäler d. Reg.-Bez. Stralsund. 2. Hft. Der Kreis Greifswald. Stettin, Saunier, 8°.

188. Heiss (A.). Les médailleurs de la Renaissance. 6° monographie. Sperandio, de Mantoue, et les médailleurs anonymes des Bentivoglio, seigneurs de Bologne. Grand in-4°, 84 p. avec 16 phototypographies inaltérables, 3 pl. gravées et 160 vignettes. Paris, Rothschild, 1885, in-f°.

189. Homolle (T.). De antiquissimis Dianae simulacris Deliacis. Paris, Lahitte, 1885, in-8°, 109 p. et 11 pl.

190. Hottenroth (F.). Trachten, Haus, Feld u. Kriegsgerathschaften der Volker alter u. neuer Zeit. 2. Aufl. 12. Lfg. Stuttgart, Weise, 4°.

191. Imhoof-Blumer (E.). Porträtköpfe auf antiken Münzen hellenischer und hellenisirter Völker. Leipzig, Teubner, 4°.

192. Jacobs (E.). Ueberblick über die Geschichte u. Baudenkmäler Wernigerode's u. seiner Vororte. Wernigerode, Angerstein, 8°.

193. Jadart (H.). Reims-guide : Visite aux monuments, aux maisons historiques et aux principales curiosités de la ville. Reims, Michaud, 1885, in-8°, 70 p., vign. et plans.

194. Joubert (A.). Le château seigneurial de Saint-Laurent-des-Mortiers, d'après des documents inédits (1356-1789). Mamers, impr. Fleury et Dangin, 1885, in-8°, 21 p.

195. Jullian (C.). Les antiquités de Bordeaux. Paris, Leroux, 1885, in-8°, 12 p. (Extrait de la *Revue archéologique.*)

196. Klimpert (R.). Lexikon der Münzen, Masze und Gewichte, Zählarten und Zeitgrossen aller Lander der Erde. Berlin, Regenhardt, in-8°.

197. La Croix (C. de). Note sur une inscription franque trouvée à Antigny (Vienne). Poitiers, Imp. gén. de l'Ouest, 1785, in-8°, 3 p.

198. Lange (K.). Haus und Halle. Studien zur Geschichte der Antiken Wohnhauses und der Basilika. Leipzig, Veit, in-8°.

199. Lange (J.). Griechische Gotter- u. Heldengestalten. Nach antiken Bildwerken gezeichnet u. erläutert. 3—5, Lfg. Vienne, Hölder, f°.

200. Lapérouse (G.). Découverte d'une ville gallo-romaine; rapport sur les fouilles du Vicus Vertiliensis fait à la Soc. arch. du Châtillonnais. Châtillon-sur-Seine, impr. Leclerc, 1885, in-8°, 73 p. et pl.

201. Largeault (A.). Quelques inscriptions de l'église de Notre-Dame de Niort. Saint-Maixent, impr. Reversé, 1885, in-8°, 20 p. (Ext. des *Mém. de la Soc. de statistique, sciences, lettres et arts des Deux-Sèvres.*)

202. Le Barton (G.). Un carrelage en faïence de Rouen du temps de Henri II, dans la cathédrale de Langres. Paris, Plon, 1885, in-8°, 15 p.

203. Le Fizelier (J.), E. Moreau et P. de Farcy. Essai sur les sépultures mérovingiennes et les objets de la même époque dans le département de la Mayenne. Laval, imp. Moreau, 1885, in-8°, 46 p. et pl. (Extrait des procès verbaux de la *Commiss. hist. et arch. de la Mayenne.*)

204. Lenormant (F.) et Babelon (E.). Histoire ancienne de l'Orient jusqu'aux guerres médiques; t. IV : Les Assyriens et les Chaldéens. Paris, Lévy, 1885, in-8°, 474 p., grav.

205. Leuillier (T.). L'ancien château royal de Monceaux-en-Brie. Meaux, impr. Le Blondel, 1885, in-8°, 40 p., pl.

206. Linas (Ch. de). Œuvres de Limoges conservées à l'étranger et documents relatifs à l'émaillerie limousine. Lettre à M. E. Rupin, président de la Soc. hist. et arch. de la Corrèze. Paris, Klincksieck, 1885, in-8°, 88 p., planches et dessins.

M. de Linas, dont nous avons déjà plus d'une fois ici fait l'éloge, poursuit ses travaux sur l'orfèvrerie et surtout sur l'émaillerie. Le catalogue des émaux limousins conservés à l'étranger, qu'il nous donnait l'an dernier, est cette fois plus que doublé et accompagné de savantes dissertations qui en augmentent singulièrement la valeur. Ce sont là les matériaux d'un livre à écrire que M. de Linas offre aux archéologues; peut-être l'écrivain ne se rencontrera-t-il pas; on n'en doit pas moins savoir un gré infini à M. de Linas de se dépouiller ainsi de nombre de renseignements inédits qu'il serait bien difficile de rassembler sans des voyages et des recherches multipliés. Un chapitre sur le tombeau d'Eulger, à Angers, nous a paru particulièrement intéressant. M. de Linas parvient à l'aide d'habiles déductions à établir que le monument a dû être élevé entre les années 1150 et 1160, et que si la plupart des ornements en orfèvrerie ont dû être fabriqués à Angers, la plaque offrant l'image de l'évêque a dû être exécutée à Limoges. C'était une plaque d'émail champlevé et non un émail en relief comme l'a pensé Viollet-le-Duc qui a mal compris le dessin de Gaignières. Un appendice contient de très intéressants documents sur les pèlerinages imposés comme châtiments, principalement en Belgique, et des aperçus sur l'influence que ces voyages forcés ont certainement eu sur la diffusion des procédés techniques. Il y a là un point de vue nouveau; malheureusement les textes publiés jusqu'ici ne sont pas assez nombreux pour constater d'une façon irrécusable l'influence de ces pèlerinages; c'est une nouvelle voie ouverte, et il n'est pas douteux que des recherches approfondies faites dans le sens indiqué par M. de Linas n'amènent des découvertes importantes pour l'histoire des arts et du commerce au Moyen-Age. Emile MOLINIER.

207. Maître (A.). Le tumulus de Gavrinis. Explication de l'origine des dessins sculptés sur les pierres de l'allée couverte. Paris, Leroux, 1885, 11 p. in-8°, fig. (Extrait de la *Revue archéologique.*)

208. Marionneau (C.). Une visite aux ruines du château de Montaigne. Bordeaux, Moquet, 1885, in-8°, 24 p., pl.

209. Martellière (L.). Etude sur le clocher de la Trinité de Vendôme. Paris, Chaix, 1885, in-8°, 12 p. (Extrait de l'*Annuaire de l'Association fr. pour l'avancement des sciences.*)

210. Mayaud (S.-P.). Recherches sur les exploitations minières par les Celtes et par les Romains dans les environs de Bénévent (Creuse). Limoges, Ducourtieux, 1885, in-8°, 14 p.

211. Michel (Edmond). Inscriptions de l'ancien diocèse d'Orléans. Archidiaconé d'Orléans. Orléans, Herluison, 1885, in-4° 206 p. et pl.

212. Molinier (Emile). La collection Albert Goupil. I. Art occidental. Paris, bureaux de la *Gazette des Beaux-Arts*, 1885, in-8°, 24 p., gr. (Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts.*)

213. Monlezun. Les ruines de Tacape (Gabès). Paris, impr. nation., 1885, in-8°, 8 p. (Extrait du *Bulletin arch. du comité des trav. hist.*)

214. Monnoyer (Jules). Archéologie populaire du canton de Rœulx ou inventaire raisonné des antiquités préhistoriques, germaines, romaines et franques, découvertes jusqu'aujourd'hui dans les limites de ce ressort. Mons, Manceaux, 1885, in-8°, 121 p., 4 pl.

215. Muntz (E.). Les peintures de Simone Martini à Avignon. Nogent-le-Rotrou, impr. Gouverneur, 1885, in-8°, 28 p. et fig. (Extrait des *Mémoires de la Soc. des Antiq. de France.*)

216. M... (Ch.). Une visite aux ruines du château de Montaigne. Bordeaux, imp. Gounouilhou, 1885, in-8°, 7 p. (Extrait de la *Gironde litt. et scientif.*)

217. Nariz (B.). Archéologie textile : la soie de l'île de Cos. Lyon, impr. Pitrat, 1885, in-8°, 5 p. (Extrait du *Bulletin des soies et des soieries.*)

218. Patrick (R.-W.-C.). The medals of Scotland. A descriptive catalogue of the royal and other medals relating to Scotland. Edinburg, 1884, in-4°.

219. Paysages et monuments du Poitou photographiés par Jules Robuchon ; notices par divers auteurs (Chauvigny, Vouvent, Oyron, Sanxay, Nieulessur-l'Autise, Oulmes et Bouillé-Courdault). Liv. 1-17. Paris, Motteroz, 1885, in-fol.

220. Pédoya. Notice sur les ruines de Thélepte, ancienne ville romaine près de Fériana (Tunisie). Paris, Imp. nat., 1885, in-8°, 19 p. (Extrait du *Bulletin arch. du com. des trav. hist.*)

221. Perkins (Charles). Ghiberti et son école. Paris, Rouam, 1886, in-4°, grav. (*Bibl. internationale de l'Art.*)

Le livre de l'auteur si justement apprécié de l'*Histoire de la sculpture italienne* répond-il entièrement à son titre ? nous n'oserions l'affirmer. Il nous promet *Ghiberti et son école*, en réalité nous n'avons guère qu'une biographie de l'artiste et une description de ses œuvres ; quant à son « école », M. Perkins reconnait dès l'abord dans le chapitre où il en parle que, malgré ce qu'a dit Rio, Ghiberti n'en a pas eu, et se contente de faire une histoire abrégée du bas-relief tel que l'ont conçu les principaux sculpteurs de la Renaissance. Que Ghiberti n'ait pas, au sens exact du mot, fait école, cela est vrai, cependant il est un artiste que l'auteur ne nomme point et qui présente avec Ghiberti de nombreux points de contact et que le sculpteur des portes du baptistère a influencé de la manière la plus évidente ; cet artiste, c'est Luca della Robbia. Ghiberti et Luca représentent à Florence une école à part, dont le style bien tranché est en opposition presque constante avec le style dont Donatello est le plus illustre représentant. Si donc Ghiberti lui-même n'a pas eu à proprement parler d'école, il n'en est pas moins vrai que les traditions qu'il représentait trouvent encore un écho, bien affaibli il est vrai, dans les œuvres des della Robbia de la fin du XVe siècle. Et comme l'a fait excellemment remarquer M. E. Muntz, bien que Donatello ait eu bien plus de disciples directs que Ghiberti ou Luca della Robbia, il n'en est pas moins vrai que leurs tendances ont eu une influence indéniable sur tous les sculpteurs florentins de la fin du XVe siècle. C'est cette influence, ce compromis entre les traditions de l'art du Moyen-Age et les principes nouveaux de l'art de la Renaissance que nous aurions voulu voir étudier dans le livre de M. Perkins, et ce n'est pas sans étonnement que nous constatons que cette question n'est pas même soulevée. La biographie de Ghiberti n'en est pas moins un livre que devront consulter tous ceux qui étudient l'époque de la Renaissance ; n'oublions pas non plus de signaler les précieux extraits des *Commentaires* de Ghiberti qui terminent le volume ; c'est là un très curieux document pour l'histoire du sculpteur et pour l'histoire de l'art en général. Les gravures qui accompagnent le texte ne nous paraissent dignes ni de Ghiberti ni des volumes précédents de la *Bibliothèque de l'Art*. C'est là un point important qu'il ne faut pas négliger et sur lequel nous nous permettons d'appeler l'attention des éditeurs.

Émile MOLINIER.

222. Perrin (André). Catalogue du médaillier de Savoie du musée d'Annecy. Chambéry, Perrin, 1885, in-8°, XII-192 p., fig.

223. Perrot (G.). Le monument d'Eflatoun en Lycaonie et une inscription hittite. Paris, Leroux, 1885, in-8°, 8 p. et 2 pl. (Extrait de la *Revue archéologique.*)

224. Pettenegg (G. P. von). Sphragistiche Mittheilungen aus dem Deutsch-Ordens Centralarchive. Francfort-sur-le-Mein, Rommel, in-8°.

225. Ponton d'Amécourt (De). Notes sur quelques ateliers monétaires de Brie et de Champagne. Binson, Château-Thierry, Jouarre, Mouroux et Provins. Paris, Imp. nat., 1885, in-8°, 20 p., fig. (Extrait des *Comptes rendus de l'Acad. des inscrip. et belles-lettres.*)

226. Prost (V.). Dijon pittoresque, ou Dijon qui s'en va, 100 planches lithographiques avec notice explicative. Dijon, Lamarche, 1885, livraisons 1-5, in-4°, 20 p. et 5 pl.

227. Prou (M.) L'église de Pont-sur-Yonne. Sens, Duchemin, 1885, in-8°, 22 p.

228. Quicherat (Jules). Mélanges d'archéologie et d'histoire. Antiquités celtiques, romaines et gallo-romaines, mémoires et fragments réunis et mis en ordre par Arthur Giry et Auguste Castan, précédés d'une notice sur la vie et les travaux de J. Quicherat, par Robert de Lasteyrie, et d'une bibliographie de ses œuvres. Paris, Picard, 1885, in-8°, VIII-581 p., portrait, fig. et pl.

229. Ramée (Daniel). Histoire générale de l'architecture. Renaissance. Paris, Dunod, 1885, in-8°, 479 p., fig.

230. Ravaisson-Mollien (Ch.). Une page de Léonard de Vinci. Lettre à M. A. Bertrand. Paris, Leroux, 1885, in-8°, 2 p. et pl. (Extrait de la *Rev. archéologique.*)

231. Reinach (S.). Deux moules asiatiques en serpentine. Paris, Leroux, 1885, in-8°, 8 p., fig. (Extrait de la *Rev. archéologique.*)

232. Riess (C.). Grabmonumente. Eine Sammlung von Grabsteinen, Stelen, Grabkreuzen, Obelisken, etc. 5° livraison. Stuttgart, Wittwer, in-fol.

233. Ris-Paquot. Annuaire artistique des collectionneurs de la France et de la Belgique, 3° édit. Tours, impr. Bousrez, 1885, in-18°, 352 p., fig.

234. Robert (P.-C.). Une bague gauloise, présentée à l'Académie des inscriptions et belles-lettres. Paris, imp. Nat., 1885, in-8°, 3 p. (Extr. des *Comptes rendus de l'Acad. des insc. et b.-l.*)

235. Rodt (E. von) Kunstgeschichtliche Denkmæler der Schweiz. Berne, Huber, in-f°.

236. Rondot (N.). Jacob Richier, sculpteur et médailleur (1608-1641). Lyon, impr. Mougin-Rusand, 1885, in-8°, 19 p.

237. Rouaix (P.). Dictionnaire des Arts décoratifs à l'usage des artisans, des artistes, des amateurs et des écoles. Paris, Librairie illustrée, in-8°, gravures.

238. Saunier (A.). Stèle épigraphique trouvée à Saint-Estève (terroir du Thor). Avignon, Seguin, 1885, in-8°, 16 p., fig.

239. Sauvage. Découvertes archéologiques dans l'église de Saint-Ouen à Rouen. Caen, Le Blanc-Hardel, 1885, in-8°, 11 p. (Extrait du *Bulletin monumental.*)

240. Simon (S.). Grammaire du blason ou la science des armoiries, mise à la portée de tous. Paris, Libr. de l'œuvre de Saint-Paul, 1885, in-18, 152 p., fig.

241. Sorlin-Dorigny (A.). Timbres d'amphores trouvés à Mytilène. Paris, Leroux, 1885, in-8°, 4 p. (Extrait de la *Revue archéologique.*)

242. Souhesmes (R. de). Note sur la borne armoriée du bois de Champigneulles. Nancy, impr. Crépin-Leblond, 1885, in-8°, 4 p. et pl. (Extrait du *Journal de la Soc. d'arch. lorraine.*)

243. Streiter (A.). Katalog der künstlerischen Nachlasses und der Kunst-und Antiquitäten-Sammlung von Hans Makart. Vienne, Waldheim, in-4°.

244. Studien zur Kunst- u. Culturgeschichte. III. Inhalt : Helldunkel. I. Von den Griechen bis zu Correggio. Von W. Seibt. Francfort-sur-le-Mein, Keller, 8°.

245. Ulanowski (B.). Inscriptiones Clenodiales ex libris judicialibus palatinatus Cracoviensis. Krakau, Friedlein, 4°.

246. Weber (G.). Trois tombeaux archaïques de Phocée. Paris, Leroux, 1885, in-8°, 10 p., fig. (Extrait de la *Revue archéologique.*)

247. Wolff (G.) und Dahm (O.). Der rœmische Grenzwall bei Hanau mit den Kastellen zu Rückingen und Markobel. Hanau, Alberti, in-4°.

SOMMAIRE DES RECUEILS PÉRIODIQUES.

NOTIZIE DEGLI SCAVI DI ANTIQUITÀ.

JANVIER 1885.

PARAZZI (Antonio). Lettre sur une nouvelle terramare découverte et explorée sur le territoire de Viadana, province de Mantoue.

PIETROGRANDE (G.). Découvertes épigraphiques dans le territoire d'Este.

GOZZADINI (Gio). Quelques tombes du type de Villanova, découvertes à Crespellano, et terramare du territoire de Santa-Agata, près de Bologne.

SANTARELLI (A.). Tombeaux romains avec inscriptions funéraires, trouvés à Villa Magliano, près de Sorli.

MANCINI (Ricardo). Suite du rapport sur les fouilles de Cannicella, territoire d'Orvieto. Tombeaux étrusques, avec inscriptions, vases en terre cuite, ustensiles en or, en argent et en bronze.

BORSARI (L.). Découvertes à Rome.

Il s'agit surtout de tombeaux, d'un *triclinium* et de nombreuses inscriptions.

NINO (A. de). Fouilles dans la nécropole de Sulmona, l'antique *Sulmo*.

FÉVRIER 1885.

MANTOVANI (G.). Rapporto sopra recenti scoperte in vari communi della provincia di Bergamo.

PIETROGRANDE (G.). Relazione sopra recenti scoperte epigrafiche del territorio atestino.

GAMURRINI (Fr.). Rapporto sopra un fabbricato ed un *sacrarium* etrusco, scoperto nella necropoli di Cannicella presso Orvieto.

On pense qu'Orvieto est l'antique *Volsinii*. Les découvertes qu'on vient d'y faire sont importantes. Les principales trouvailles sont reproduites sur quatre planches donnant le plan de la nécropole de Cannicella, des fragments de statues, des monnaies, des bas-reliefs en stuc, parmi lesquels une belle tête de Gorgone.

BAZZICHELLI (G.). Rapporto sopra scoperte avvenute nel territorio di Bomarzo.

LANCIANI et BORSARI. Roma.

Parmi les découvertes indiquées ici, nous signalerons une grande statue de femme en marbre avec une inscription dédicatoire en grec; une statuette de Minerve; une grande statue en bronze de 2m 22 de hauteur, représentant un homme nu; sept sarcophages en marbre avec des bas-reliefs fort intéressants; des inscriptions funéraires.

CAVALLARI (Sav.). Scavi eseguiti nella necropoli del Fusco presso Siracusa, dal 2 settembre al 4 ottobre 1884.

SALINAS (A.). Nota sopra un frammento epigrafico di Segesta.

ARCHÆOLOGISCHE ZEITUNG. 1885. ERSTES HEFT.

DUHN (F. von). Charondarstellungen.

Étude développée sur les représentations du mythe du nocher Charon, principalement sur les vases peints et les bas-reliefs en terre cuite. 3 pl.

KOERTE (G.). Roma, Antikes Wandgemälde im Palazzo Barberini (pl. 4).

Magnifique peinture qui représente la déesse Rome, assise, de face, tenant un sceptre et une petite Victoire; elle a 1m 70 de haut, et peut être attribuée au temps de Constantin.

DIERKS (H.). Ueber das Kostüm der griechischen Schauspieler in der alten Komödie, (pl. 5 et vign.).

MICHAELIS (A.). Die Lücken im Parthenonfries (vign.).

Arrangement nouveau proposé dans l'ordre de succession des fragments des frises du Parthénon. L'ordre proposé par M. Michaelis tient compte des dimensions des fragments, et permet de mieux expliquer les figures des bas-reliefs.

FRANKEL (M.). Zu der Karlsruher Unterweltsvase, *Arch. Zeitung.*, 1884, pl. 19.

L'Administrateur-Gérant,

S. COHN.

INTRODUCTION A L'ÉTUDE DES SARCOPHAGES CHRÉTIENS DE LA GAULE[1]

(PLANCHES 38, 39, 40 et 41.)

Un volume, déjà publié sous les auspices du ministère de l'instruction publique, traite des vieux sarcophages chrétiens dont la ville d'Arles possède une importante série. J'aborderai maintenant, dans ce nouveau travail, l'étude des monuments similaires signalés sur le reste de l'ancienne Gaule. Ceux que nous y rencontrons sont de deux sortes : les premiers, de beaucoup les plus précieux, portent des bas-reliefs rappelant ou figurant les traits de l'Ancien et du Nouveau Testament ; d'autres, généralement postérieurs, bien qu'appartenant de même aux premiers siècles de notre ère, offrent des ornements symboliques ou purement décoratifs. La reproduction de ces derniers chargerait, sans grande utilité, une publication déjà fort étendue ; je n'en donnerai que quelques types suffisants pour en faire connaître le style et j'en citerai les principaux. Ainsi que je l'ai fait pour les monuments d'Arles, je ne me bornerai pas à signaler les marbres existants ; j'emprunterai aux livres, aux manuscrits, les dessins, les descriptions de ceux qui ont disparu dans les tourmentes des siècles antiques et plus tard aux temps de nos guerres religieuses et de la Révolution française.

Le groupe des sarcophages arlésiens m'a fourni l'occasion d'aborder quelques questions relatives aux monuments de l'espèce. J'ai notamment parlé de l'âge auquel ils appartiennent, du rôle et de la mesure des idées symboliques dans les sujets qui y figurent, du rapport de ces représentations avec les liturgies

1. Cette étude forme l'*Introduction* de l'ouvrage sur les sarcophages chrétiens de la Gaule que M. Le Blant va prochainement publier sous les auspices du ministère de l'instruction publique. Les quatre planches jointes à cette étude sont tirées du même ouvrage où elles occuperont les nos XII, XXXVII, XXXVIII et LIX. On trouvera aussi dans les notes de cette *Introduction* des renvois aux planches et aux pages de l'ouvrage. (*Note de la Réd.*)

funéraires. D'autres points me restent à examiner : l'emploi des vieilles tombes chrétiennes et même païennes aux temps de la décadence ; les souvenirs historiques et les légendes qui s'attachent à ces riches tombeaux ; les explications singulières données parfois à leurs bas-reliefs ; la différence des types que présentent nos marbres ; leurs divers degrés d'antiquité ; j'insisterai de plus sur un trait qu'ils mettent en toute lumière ; je veux dire la conservation, la reproduction des modèles antiques dans les ateliers des temps mérovingiens.

Un procédé auquel la disposition matérielle du musée d'Arles ne m'avait pas permis de recourir, celui de la photographie, m'a donné cette fois des images vraies d'une série de monuments que, par bonheur, aucune réparation n'est encore venue défigurer[1]. Avec une perfection que la main humaine demeure impuissante à atteindre, il accuse la diversité des styles et fait ressortir dans ses moindres détails le mode de travail des sculpteurs et jusqu'à l'usage plus ou moins marqué du trépan dont l'abus constitue un signe de basse époque.

I

Victor de Vite raconte qu'en Afrique saint Armogaste, averti par une révélation d'en haut que sa dernière heure était prochaine, appela près de lui le chrétien Félix : « Je vais bientôt mourir, lui dit-il, et, au nom de notre foi commune, je te conjure de m'ensevelir sous le chêne que voici. Le Seigneur te punira si tu ne t'empresses de m'obéir. » Il ne s'inquiétait pas, ajoute l'auteur, du lieu, du mode de sa sépulture, mais il voulait faire connaître ce qui lui avait été révélé. Félix répondit : « Que Dieu me garde, vénérable confesseur, de souscrire à ton vœu. C'est dans une basilique que tes restes seront déposés avec la pompe triomphale et les honneurs dus à tes vertus. » Armogaste insista, et Félix, ne voulant pas affliger cet homme de Dieu, lui promit d'obéir. Quelques jours après, le saint quitta ce monde et l'on se hâta d'ouvrir une fosse sous l'arbre qu'il avait désigné. Le travail fut lent et difficile, car le sol était dur et les racines enchevêtrées ; inquiet de voir ainsi l'inhumation suspendue, Félix

[1] Le sarcophage de Manosque a seul subi de grossières réfections que la photogravure fait très nettement ressortir (planche L et p. 112).

les fit couper, et pénétrant profondément dans la terre, il découvrit un sarcophage de marbre tout préparé et si magnifique que jamais roi n'en avait eu de pareil[1]. »

Aux grands chrétiens les belles tombes; telle était autrefois la règle, et, après le triomphe de l'Église, on affecta aux saintes dépouilles les vieux sépulcres de marbre souvent amenés de contrées lointaines[2], et recherchés, pendant le cours du Moyen-Age, comme le furent alors les pierres gravées et tant d'autres restes antiques[3]. L'estime attachée à des œuvres qu'on était impuissant à égaler faisait oublier l'ancienne coutume d'honorer les morts en leur consacrant des tombes neuves[4]. Comme les saints, les grands personnages furent placés dans ces riches cercueils[5]; à Pise, à Ravenne, comme en France, abondent les preuves de cet emploi des marbres romains, et j'incline à en reconnaître la marque dans le bas-relief de la façade de la cathédrale d'Orvieto, œuvre curieuse du XIVe siècle qui nous montre, dans la scène du jugement dernier, les morts sortant d'antiques sarcophages décorés de strigiles et de génies tenant des guirlandes[6].

C'est à la coutume dont je parle qu'est due la conservation de tant de restes intéressants pour l'histoire du christianisme, de la sculpture, de l'architecture, et rendus plus précieux pour nous par la disparition presque complète des monuments de l'art mérovingien.

A un âge où l'on ne savait guère reconnaître les sujets représentés, la richesse du travail déterminait surtout le choix, et les restes de plus d'un fidèle furent placés dans des tombeaux païens. Pour ne parler que de la France, il

1. *De persec. Vandalica*, lib. I, c. XIV.

2. Voir ci-dessus, p. 7, 9, 13, 16, 119.

3. « In basilica sancti Venerandi... multa ex marmore pario sepulcra sculpta sunt, in quibus nonnulli virorum sanctorum ac mulierum religiosarum quiescunt » (Greg. Turon., *De gloria confess.*, XXXV). Cf. p. 59.

4. *Les Actes des martyrs*, *supplément aux Acta sincera de Dom Ruinart*, § 84.

5. « Qui qualis quantusque fuerit juxta saeculi dignitatem, sepulcrum ejus hodie patefacit, quod marmore pario sculptum renitet » (Greg. Turon., *De gloria confess.*, XLII). Conf. *Hist. Fr.*, IV, 12.

6. Dans son recueil des bas-reliefs de la cathédrale d'Orvieto, Gruner a donné une gravure de ce marbre dont il existe une bonne photographie. Parmi les monuments antiques où se montre le même type, je citerai un tombeau « que la basseese de la rivière du Rhosne a faict descouvrir à Trinquetaille » en juillet 1639. On en trouve une copie dans un manuscrit de la bibliothèque Barberine (XXX, 435, p. 29).

en fut ainsi du comte Flavius Memorius[1], du martyr saint Andéol[2], de l'empereur Charlemagne sur le sépulcre duquel est sculptée l'histoire de Proserpine, tandis que celui de Louis le Débonnaire porte un sujet biblique. S'il n'y eut que des marbres chrétiens dans la crypte de Saint-Maximin, il en a été accepté d'autres dans celles de Saint-Victor de Marseille, de Saint-Honorat d'Arles[3] et dans les églises de Vence, de Saint-Clamens, où des tombes païennes, purifiées sans doute par la présence d'un corps saint, ont été placées sous l'autel[4].

II

Ce ne fut pas seulement par la recherche de ses œuvres que se manifestèrent, aux siècles de décadence, le goût et le respect de l'antiquité. Ses types artistiques survécurent. J'ai déjà énuméré ailleurs quelques-uns de ceux qu'acceptèrent et perpétuèrent les fidèles[5]; on me permettra de revenir sur cette particularité de l'histoire de l'art aux premiers siècles.

Deux Victoires ou deux génies qui n'ont rien de chrétien se montrent fréquemment au centre des sarcophages, accostant la vieille *imago clypeata*[6]. Ce fut là un type des plus vivaces; toujours et partout il se retrouve; à Rome, sur le socle de la colonne de Trajan; aux roches du Danube, sur une inscription du même empereur[7]; ailleurs, sur les tombes païennes et chrétiennes[8], dans les dessins qui accompagnent la *Notitia dignitatum*[9]; plus tard, sur

1. *Inscriptions chrétiennes de la Gaule*, n° 541.

2. Millin, *Voyage dans les départements du midi de la France*, t. II, p. 120.

3. Ci-dessous, p. 34; Séguin, *Les antiquités d'Arles*, l. II, p. 28 et 31; Millin, *Voyage dans les départements du midi de la France*, t. III, p. 539.

4. *Annuaire de l'archéologue français*, 1879, p. 36; *Revue de Gascogne*, 1882, p. 123. Parfois recherchés uniquement pour leur matière, des sarcophages païens ont été décorés à nouveau par les fidèles. Il en est ainsi pour plusieurs. Près de Florence, à Castello de Vincigliata, une tombe portant les images de divinités marines a été retournée et ornée, au XIVe siècle, d'un bas-relief représentant le Christ entouré de saints et de saintes. Il en a été de même en France, à Bourg-Saint-Andéol, pour un sarcophage païen qui a reçu au Moyen-Age une sculpture chrétienne. Ce marbre, conservé dans l'église, a été gravé très sommairement par Millin, *Voyage dans les départements du midi de la France*, pl. XXVIII, n°s 4 et 5.

5. *Études sur les sarcophages d'Arles*, pl. I, XI.

6. Maurice Albert, *Revue archéologique*, septembre 1881, p. 133-135; Maffei, *Museum Veronense*, p. 268, etc.

7. Arneth, *Jahrbuch der Centralcommission zur Erforschung der Baudenkmale*, 1856, Taf. 1.

8. Ci-dessous, pl. V, fig. 6; VIII, fig. 1; XII, fig. 4; XXI; fig. 1, etc.

9. *Orient.*, p. 43, 115, 116 de l'édition Bocking.

des ivoires sculptés [1]; au XI[e] siècle même, dans l'ornementation des chapiteaux de l'église de Moissac. J'en puis dire autant des personnifications païennes de fleuves, de contrées ou de l'océan, introduites par les anciens chrétiens dans les tableaux bibliques et qui se perpétuent au Moyen-Age [2]. La figure du ciel [3], l'image de l'Amour et Psyché [4], les combats de coqs [5], les lapins mangeant des fruits [6], le symbole du lion dévorant un cheval [7] sont communs aux monuments des deux cultes. Sur les moins anciens de nos sarcophages, et bien loin des vieux centres artistiques, les sculpteurs de l'école aquitaine multiplient sans hésiter les génies funèbres tenant une torche renversée [8] (voir la planche XXXIX du présent volume) que d'autres chrétiens martellent sur les marbres païens introduits par eux aux catacombes [9]. Longtemps après le triomphe de l'Église, les Dioscures, dieux funéraires (voir la planche XL du présent volume), les divinités, les monstres de l'océan, antiques symboles du voyage des âmes aux îles fortunées [10], les griffons, ces immobiles gardiens des tombeaux de l'idolâtre, apparaissent dans les bas-reliefs [11]. Le sculpteur qui veut représenter la scène de la création de l'homme, montre le Seigneur modelant, comme Prométhée, une figurine d'argile posée sur une base [12]; les vieilles images d'Icare servent de type pour figurer l'âme ailée d'un enfant chrétien montant au ciel [13]. Si parfois, aux grandes têtes mythologiques qui terminent les couvercles des sarcophages les fidèles substituent celles des saints [14], ils se bornent le plus souvent à reproduire à cette place les masques de Méduse et tous les autres modèles consacrés par un long usage. Il en est de même des sujets perdus, pour ainsi dire, dans les champs demeurés vides entre les arcades ou les frontons qui, sur tant de tombeaux, surmontent les différentes scènes; le plus courant des motifs qui occupent ces étroits espaces, je veux dire

1. Garrucci, *Storia dell' arte cristiania*, tav. CDLVI, CDLVII, CDLVIII, etc.

2. *Études sur les sarcophages d'Arles*, pl. XVIII, fig. 1; pl. XXXI; Spon, *Recherches curieuses d'antiquités*, p. 24; Artaud, *Mosaïques de Lyon*, pl. XXXIII, etc.

3. *Études sur les sarcophages d'Arles*, p. 2, et ci-dessous, p. 78.

4. Collignon, *Monuments relatifs au mythe de Psyché*, p. 57, etc. Ce type, si fréquent sur les sarcophages chrétiens de Rome, ne s'est pas encore rencontré sur les nôtres.

5. Ci-dessous, p. 129.

6. De Clarac, *Musée du Louvre, Bas-reliefs*, pl. CXXV, n[os] 302 et 221; Garrucci, *Storia dell' arte cristiana*, tav. CCCLX, n° 2.

7. *Ibid.*, tav. CCCXXXIII, n° 2

8. Voir ci-dessous, p. 74, 92, 96, 123

9. De Rossi, *Roma sotterranea cristiana*, t. III, p. 222 et 444.

10. N° 211 et *Études sur les sarcophages d'Arles*, pl. II, fig. 1, et pl. IX.

11. *Études sur les sarcophages d'Arles*, p. 8, 68 et ci-dessous, p. 57 et 109.

12. P. 80.

13. *Mélanges de l'École française de Rome*, t. IV, p. 319.

14. De Rossi, *Bullett.*, 1864, p. 46.

la colombe becquetant des fruits dans une corbeille, n'a rien qui se rattache au nouveau cycle iconographique; c'est la simple redite d'un symbole funéraire adopté pour la décoration des stèles païennes[1]. Si, par grande exception, se montrent en ce même endroit quelques types rappelant les mystères de la Foi[2], les artistes l'ont surtout considéré comme un cadre perdu pour le regard, où l'on était libre d'introduire, avec les oiseaux, les corbeilles, les couronnes, les coquilles et les vases de l'ornementation courante, des dieux de la mer et des figures dépourvues de tout caractère chrétien[3]. J'ai rappelé ailleurs les paroles indignées de Tertullien reprochant aux artistes, aux ouvriers, de travailler, quoique convertis, à fabriquer, à orner des idoles[4]. Un coup d'œil sur les monuments nous fera voir, pour ainsi dire, à l'œuvre, ceux contre lesquels s'irrite l'illustre Père. Leurs ateliers demeuraient en effet comme une sorte de terrain neutre, fourni au goût de tous les acheteurs, et où les types du paganisme se mêlaient à ceux de la religion nouvelle. Ce fait d'une réunion qui nous étonne résulte de monuments nombreux : l'usine d'un fabricant de lampes possédait à la fois des moules portant l'image du Bon Pasteur et celles des grands dieux de l'Olympe[5]; un motif des fresques de Pompéi accompagne, sur un sarcophage, l'arche de Noé[6]; une tombe de très basse époque montre en même temps les griffons classiques et Daniel entre les lions[7]; la belle cassette d'argent du cabinet de Blacas, rare monument du ve siècle, nous offre des figures de ce temps avec des représentations mythologiques anciennes et de beau style[8]. Le fait dont je parle est à mes yeux

1. Bouillon, *Musée des antiques*, t. III, pl. iv, n°s 56 et 60; *A description of the collection of ancient marbles in the British Museum*, part V, plate v, fig. 4 : plate X, fig. 4. J'ai également relevé ce sujet sur plusieurs marbres païens : une stèle du Columbarium de la via S. Sebastiano, à Rome (n° 1818 du *C. I. L.*, t. V); un couvercle d'urne cinéraire au musée du Capitole, salle des Colombes, n° 9; un autre chez M. Scalambrini, via del Babuino, n° 50, posé sur une caisse funéraire à laquelle il n'appartient pas et qui porte l'inscription suivante :

D M
C. SALONIO
FARINO. C. SALO
AVGVRINVS ET
SALONIA. COMICE
PATRI B.M. FECE
RVNT

2. Voir le sarcophage de Junius Bassus (Roller, *Les Catacombes*, pl. LIX) et un autre au musée de Leyde (Janssen, *Grieksche en romeinsche Grafreliefs uit het Museum van Oudheden te Leyden*, pl. VIII).

3. Janssen, *loc. cit.*; *Études sur les sarcophages d'Arles*, pl. II et IX; Bottari, *Roma sotterranea*, tav. XLI.

4. *Les chrétiens dans la société païenne aux premiers âges de l'Église.*

5. *D'une lampe païenne portant la marque* ANNISER; Cf. Homolle, *Lampes à la marque* ANNISER (*Revue archéologique*, janvier 1875 et juin 1876).

6. Ci-dessous, p. 10.

7. Ci-dessous, p. 55-57.

8. Visconti, *Lettera intorno ad una supellettile d'argento*. Il serait bien utile de donner une bonne photogravure de cette cassette appartenant aujourd'hui au British Museum et dont il n'existe qu'une reproduction dépourvue de caractère.

attesté plus nettement encore par le singulier mélange des sujets qui ornent le vase baptismal de Tunis, grande urne de plomb où le fondeur, employant les surmoulés, de natures très diverses, qu'il avait évidemment sous la main, a accolé ensemble le Bon Pasteur, une Victoire, une divinité marine, un Silène ivre, une femme tenant de chaque main des épis ou des fleurs, figure représentée dès Dioclétien sur les monnaies de Carthage dont elle personnifie sans doute la Τύχη[1], des paons, les cerfs buvant aux quatre fleuves du paradis, un athlète, un ours, deux chiens poursuivant un cerf et un lion dévorant un taureau[2].

Aux temps où nous reportent nos marbres, l'usage d'imiter les vieux types est un des traits marquants de l'histoire de l'art; il se continuera aux âges suivants, et les infatigables copistes dont je viens de citer les œuvres seront plus tard copiés à leur tour dans ce qu'ils auront pu créer. J'en vois, pour ma part, au XIe siècle, une preuve remarquable dans un bas-relief de la cathédrale de Bâle, visiblement imité d'un modèle fort répandu en France aux temps mérovingiens et qui se rencontre notamment sur un sarcophage de Clermont[3].

En rappelant, comme je viens de le faire, les marques de l'influence professionnelle sur les artistes chrétiens et ce que la tradition de l'école antique leur a, pour ainsi dire, imposé, je n'entends pas nier que les enseignements de l'Église n'aient dirigé dans une large mesure la main des sculpteurs de nos sarcophages. Quoi que l'on ait pu écrire à ce sujet, ils gardaient toutefois leur liberté, comme nous en avons des preuves nombreuses[4], et alors même qu'ils devaient représenter le plus important de tous les types, celui du Seigneur. Dominés par le souvenir de la prédiction d'Isaïe, les grands docteurs, saint Justin, saint Cyprien, Tertullien, Clément et saint Cyrille d'Alexandrie,

1. Eckhel, *Doctrina numorum veterum*, t. IV, p. 158, et t. VIII, p. 11; Cohen, *Médailles romaines*, Dioclétien, n° 322; Friedlander, *Die Munzen der Vandalen*, pl. I, et p. 19, 30, 32, 38. Voir, pour les objets que tient la femme les trois petits bronzes du Cabinet des médailles.

2. Ce vase a été publié d'abord par M. de Rossi (*Bullettino*, nov. et déc. 1867), puis par le R. P. Garrucci (*Storia dell' arte cristiana*, t. VI, p. 33, 34, et pl. CDXXVIII). Je viens de l'étudier moi-même et de le reproduire dans les *Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'École française de Rome*, t. III, p. 115, 146. Il m'a été impossible de savoir ce qu'est devenu ce monument, remporté à Tunis après la grande Exposition parisienne de 1867 où il avait été fort remarqué.

3. Ci-dessous, pl. XIX, fig. 1.

4. *Études sur les sarcophages d'Arles*, Introduction, pl. VIII.

Origène, saint Augustin, professaient que le Christ avait été dépourvu de beauté[1]. L'accord de ces maîtres vénérés, la science, la profondeur de leurs commentaires demeurèrent sans action sur l'esprit des masses. Parler ainsi, c'était heurter de front une persuasion vieille de bien des siècles. « La beauté, disait un philosophe, est le caractère du divin; si donc le Christ n'a pas été beau, on ne peut le tenir pour un Dieu[2]. » Plusieurs Pères firent effort pour atténuer, sans oser toutefois y contredire, la portée du mot d'Isaïe[3]. L'instinct de la foule chrétienne alla plus loin : elle ne chercha pas à distinguer les heures où le Christ avait pu éblouir les regards par une majesté souveraine, celles où sa nature disgraciée l'avait exposé aux outrages; chez elle, comme chez les idolâtres, la conception de la divinité défigurée par la laideur ne trouvait pas créance et l'on avait peine à imaginer que toutes les perfections n'eussent pas été réunies chez le Seigneur. Tel est le sentiment dont les vieux sarcophages de la Gaule, ceux des autres contrées, attestent la prédominance[4]. Sur ces monuments du vulgaire, les artistes du IVe, du Ve siècle, s'affranchissant des leçons de l'exégèse biblique, ont paré le Christ de toutes les beautés où l'art en décadence pouvait alors atteindre[5].

III

Pendant deux siècles entiers, plusieurs des bas-reliefs chrétiens de la Gaule sont demeurés, pour le plus grand nombre, comme autant d'énigmes indéchiffrables. Entre notre illustre Peiresc et Millin qui surent les rapprocher des

1. *Prophet. Isaiæ*, LIII, 2; S. Justin. *Dial. cum Tryph.*, § 85, 88; S. Cypr., *Testimon.*, II, 13; Tertull., *De idolol.*, XVIII; *De patientia*, III; *Adv. Judæos*, XIV; *De carne Christi*, IX; *Adv. Marcion.*, III, XVII; Clem. Alex., *Pædag.*, l. III, c. I; Origen., *Contra Celsum*, ed. Cantabr., l. IV, p. 169; l. VI, p. 327; l. VII, p. 342; S. August., *Sermo in Psalm.* CXXVII, § 1; S. Cyrill. Alex., *De nudatione Noe*, *Opera*, ed. Paris., 1638, t. I, pars II, p. 43.

2. Origen., *Contra Celsum*, l. IV, p. 167; l. VI, p. 327 (ed. Cantabr.).

3. S. Hieron., *Epist.*, LXV, § 8, *Ad Principiam*. *Comment. in Matth.*, l. III, c. XXI, v. 15; S. Chrysost. *Homil.*, XXVII; *In Matth.*, c. II.

4. Une image apocryphe dont parle Antonin de Plaisance prêtait au Christ le type élégant, le beau visage, les cheveux légèrement bouclés que nous montrent les vieux marbres funéraires (*Itinerarium*, c. XXIII).

5. J'ai déjà noté ailleurs, en ce qui touche les inscriptions, des marques de ces sortes d'écarts entre les enseignements des Pères de l'Église et le sentiment du vulgaire (*Inscriptions chrétiennes de la Gaule*, Introduction, p. CX).

marbres de l'Italie, peu d'hommes en comprirent les sujets, presque toujours pourtant faciles à reconnaître. Les explications proposées par quelques-uns sont des plus étranges. Pour eux, les souvenirs classiques existent seuls, et la pensée d'une représentation chrétienne ne leur vient même pas à l'esprit. Un contemporain de Peiresc, Louis Chaduc, voit dans les Juifs buvant à la source apparue sous la verge de Moïse, des païens qui se purifient avant d'offrir un sacrifice[1]. Aux yeux d'un antiquaire marseillais, le même tableau représente une cérémonie d'affranchissement : « les esclaves, dit-il, sont à genoux et le préteur tient la baguette levée[2]; » des apôtres, que quelques-uns ont pris pour des saints du groupe des Sept-Dormants[3], lui paraissent un cénacle de savants ou de philosophes[4]; la scène des jeunes Hébreux dans la fournaise, derrière lesquels on voit le buste de Nabuchodonosor, devient un sacrifice aux dieux Lares[5]. A Toulouse, la réunion du Christ et de ses disciples est regardée comme le conseil des duumvirs[6]; à Cahors, les figures si fréquentes d'Adam et d'Ève sont prises pour celles de Deucalion et de Pyrrha[7]. Legrand Daussy déclame longuement sur un sarcophage de la cathédrale de Clermont où se voit, dans la forme ordinaire, le Christ ressuscitant Lazare debout dans son édicule, et devant eux Marie prosternée[8]. « A l'une des extrémités de la face antérieure et au bord de l'angle qu'elle forme, on remarque, dit-il, un temple dans lequel est une Isis enveloppée de bandelettes depuis le cou jusqu'aux pieds[9]. L'une des femmes est prosternée aux pieds d'un des hommes, et elle a l'air de le supplier. Si l'on en croit ces sortes de savants que rien n'embarrasse, qui ne doutent de rien et savent tout expliquer, cette femme est une Vestale coupable, qui, condamnée à mort pour avoir laissé éteindre le feu sacré, demande sa grâce; car, selon eux, Isis et Vesta n'étaient à Rome qu'une seule et même

1. Ludovici Chaduci ΣΧΕΔΙΑΣΜΑΤΑ, c. I (Ms. à Clermont, chez M. de Féligonde).
2. Grosson, *Monuments marseillais*, p. 102.
3. Ruffi, *Histoire de Marseille*, t. II, p. 127.
4. *Ibid.*, p. 151.
5. *Ibid.*, p. 108.
6. *Mém. de l'Académie de Toulouse*, 1re série, t. I, p. 84.
7. *Bulletin monumental*, 1879, p. 379, 380.
8. Cette tombe a été transportée depuis dans la chapelle des Carmes-Deschaux. Voir ci-dessous, p. 67.
9. Une erreur semblable dont Mabillon a fait justice s'était autrefois accréditée à Rome, au sujet d'une figurine trouvée dans les catacombes et représentant de même Lazare enveloppé de bandelettes (Mabillon, *Museum Italicum*, t. I, p. 135; Boldetti, *Osservazioni sopra i cimiteri*, p. 523).

divinité. Par une métamorphose bien singulière, ce monument païen, qui représente probablement un mystère d'Isis et qui jadis renferma le cadavre de quelque idolâtre auvergnat ou romain, devint dans l'église cathédrale un monument sacré destiné au mystère réputé le plus saint de la religion romaine. Sans sa forme, on l'eût probablement détruit et mis en pièces, il y a longtemps. Heureusement il exista une circonstance où l'on eut besoin d'un autel. On trouva que le sarcophage pouvait en faire un, en l'élevant sur un socle. En conséquence, il fut placé dans la chapelle appelée du Saint-Esprit, et, quand je le vis, on y disait journellement la messe. De pareilles sottises excitent à la fois le rire et la pitié[1]. » Quelques-uns s'étonnent devant l'image de Jonas rejeté par le monstre. « C'est, dit-on, une figure couchée qui semble faire des efforts pour écarter un dragon; allégorie inexplicable, à moins qu'on n'ait voulu représenter l'état de contrainte de l'homme en servitude[2]. » Dans un groupe mutilé où figure la croix surmontée d'une couronne, on a imaginé de voir « les restes d'un sujet obscène[3] »; les trois Hébreux dans la fournaise et le buste du roi sont devenus les trois anges de Sodome avec la statue de sel[4], saint Pierre tenant un pli de son manteau est pris pour Judas, la bourse à la main[5]. A Narbonne, sur une tombe décorée de divers sujets bibliques, des archéologues du dernier siècle ont cru voir la représentation des noces d'Ataulphe et de Placidie[6].

Je m'arrête dans l'énumération d'erreurs dont quelques curieux de notre pays, privés des points de comparaison qui abondent en Italie, ne se sont pas seuls rendus coupables[7]. Si singulières qu'elles nous paraissent, nous devons

1. *Voyages faits en 1787 et 1788 dans la ci-devant haute et basse Auvergne, par le citoyen Legrand*, l'an III de la République française, t. I, p. 37, 38.

2. Grosson, *Op. cit.*, p. 163, *Notice des monuments conservés dans l'église noble, insigne et collégiale de l'abbaye de Saint-Victor de Marseille*, p. 17.

3. Même notice, p. 18; Van Kothen, *Notice sur les cryptes de l'abbaye de Saint-Victor-lez-Marseille*, p. 69.

4. Montfaucon, *Antiquité expliquée*, Supplément, t. III, p. 50, 51.

5. *Notice des monument conservés dans l'Église de l'abbaye de Saint-Victor de Marseille*, p. 18.

6. *Mémoires de la Société archéologique du midi de la France*, t. II, p. 142; cf. Tournal, *Catalogue du musée de Narbonne*, 1864, p. 102.

7. Pour ne parler ici que des anciens, on sait l'explication donnée par Bottari d'un des bas-reliefs où l'on voit l'assesseur à côté de Pilate; il reconnaît, dans ces deux personnages, le Procurateur représenté deux fois, d'abord lorsqu'il hésite à condamner le Christ, puis se décidant à céder aux cris des Juifs (*Sculture e pitture sacre della Roma sotterranea*, t. II, pl. xv). Voir aussi la bizarre interprétation donnée par Ciampini, *Vetera monimenta*, t. II, p. 8, d'un marbre de Ravenne représentant l'Annonciation.

en toute justice une part de gratitude à ceux qui, sans être armés, préparés comme on l'est à cette heure, ont les premiers tenté l'étude des monuments antiques. « Nous avons aux anciens, écrit spirituellement Fontenelle, l'obligation de nous avoir épuisé la plus grande partie des idées fausses qu'on se pouvoit faire; il falloit absolument payer à l'erreur et à l'ignorance le tribut qu'ils ont payé et nous ne devons pas manquer de reconnoissance envers ceux qui nous en ont acquittés. Il en va de même sur diverses matières où il y a je ne sais combien de sottises que nous dirions si elles n'avoient pas été dites et si on ne nous les avoit pas pour ainsi dire enlevées[1]. »

Je viens de noter quelques-unes des erreurs commises par les modernes dans l'interprétation des sujets figurés sur les sarcophages. Il serait, certes, intéressant de savoir comment les païens inquiets, irrités, mal instruits des choses chrétiennes, devaient s'expliquer les représentations du nouveau culte. J'ai, dans un travail déjà ancien, parlé de l'accusation de magie sans cesse reproduite contre les fidèles, contre le Christ surtout dont les miracles paraissaient aux persécuteurs des œuvres de pure sorcellerie. Une série de sujets représentés par les artistes chrétiens m'ont semblé avoir pu confirmer les Gentils dans cette pensée : ce sont les peintures, les bas-reliefs où l'on voit le Seigneur tenant à la main une baguette, cet instrument classique des enchanteurs et en touchant les pains qu'il multiplie, les momies de Lazare et du fils de la veuve, les urnes de Cana[1]. Une particularité notée par saint Augustin, dans son traité de l'Accord des Évangélistes, montre que des représentations courantes chez les premiers fidèles ont, en effet, mené les païens à imaginer que Jésus-Christ n'avait été qu'un magicien habile. Telle est la scène dont le type, autrefois fréquent dans les peintures murales, nous est aujourd'hui conservé par les sculptures des sarcophages[3], les mosaïques et les dessins des verres à fond d'or; c'est celle où nous voyons le doux Maître remettant à saint Pierre le *volumen* de la loi nouvelle (voir la planche XXXVIII du présent volume). Le

1. *Digression sur les anciens et les modernes* (Œuvres de Fontenelle, éd. de 1758, t. IV, p. 179, 180).

2. *Recherches sur l'accusation de magie dirigée contre les premiers chrétiens*, p. 36; *Les Actes des martyrs, supplément aux* Acta sincera *de dom Ruinart*, § 38.

3. Voir mes planches XII, fig. 1; LI, fig. 2, LVI, fig. 1, etc.

Seigneur, écrit saint Augustin, a, selon le dire des Gentils, composé des traités de magie; plusieurs croient qu'il les a transmis au prince des apôtres. Ce rouleau déployé que reçoit de ses mains saint Pierre, c'était, répétait-on, le livre contenant le secret de ses miracles et remis à ses successeurs comme un écrit à leur adresse, *tanquam epistolari titulo prænotatos.* « Ils ont bien mérité, ajoute l'illustre Père, de devenir le jouet d'une erreur, ceux-là qui veulent s'instruire des choses du Christ et de ses apôtres par les peintures murales, au lieu d'en chercher la connaissance dans l'étude des saintes Écritures[1]. »

IV

Un fait déjà signalé, en ce qui touche la numismatique, l'architecture et même les monuments de l'épigraphie, n'apparaît pas moins clairement lorsque l'on étudie nos bas-reliefs chrétiens[2] : la différence des contrées se marque par la dissemblance des styles, et ce trait particulier de l'art antique n'est nulle part plus saisissable qu'en France.

Le type adopté dans le bassin du Rhône procède des modèles romains ; des rapports faciles et fréquents par la voie de la mer et du fleuve ont effacé presque toute différence ; à peine en reconnaît-on quelqu'une entre les marbres chrétiens d'Arles et ceux de Rome. Il en est autrement pour le style des tombeaux appartenant au sud-ouest de la Gaule. A la réserve d'un trait dont je vais parler[3], l'influence de la métropole ne s'y fait que rarement sentir, et l'on pourrait se demander si le petit nombre de ceux qui en portent l'empreinte n'y sont pas venus des bords du Rhône. L'âge aussi bien que la distance ont amené la dissemblance si nettement marquée entre les monuments des deux parties de notre sol ; la plupart de ceux du sud-ouest, œuvres d'un travail barbare, sont à coup sûr les derniers en date, comme le démontre évidemment

1. *De consensu Evangelistarum*, lib. I, cap. IX et X.

2. *Inscriptions chrétiennes de la Gaule*, t. II, p. 151 et suiv. Je dois encore noter ici que les agrafes mérovingiennes représentant Daniel entre les lions, et dont je m'occuperai ailleurs, ne se sont encore rencontrées que dans la région du Jura.

3. Page XII.

le style des personnages qui s'y rencontrent. Ce qui distingue tout d'abord les œuvres de cette contrée, c'est la forme particulière des cuves sépulcrales, étroites par la base, s'évasant par le haut; un système de décoration composée de simples ornements ou les associant aux figures[1], l'absence d'un grand nombre de sujets adoptés en Provence et parmi lesquels il faut compter certains traits de l'histoire biblique : le frappement du rocher, le passage de la mer Rouge, les tables de la loi, la chute des cailles dans le désert, David et Goliath, puis la Nativité, le baptême du Christ, saint Pierre recevant les clefs célestes, le Seigneur lui lavant les pieds, lui prédisant la renonciation, la montagne aux quatre fleuves avec le Christ qui la domine, les cerfs qui s'y abreuvent, le martyre de saint Paul, la résurrection symbolisée par la croix s'élevant triomphante au dessus des soldats endormis. Indépendante par tant de côtés du type romain, la décoration de ces sarcophages s'y rattache pourtant, comme je viens de le dire, par un trait assez inattendu : c'est l'emploi répété de motifs très antiques et dont les derniers même appartiennent en propre à l'imagerie païenne : les génies vendangeant et foulant le raisin, ceux qui tiennent en signe de deuil une torche renversée[2] et l'image des Dioscures[3]. Rien ne saurait attester mieux la vitalité de ces traditions d'atelier dont j'ai tenté ailleurs de faire ressortir les marques[4].

L'écart profondément tranché entre nos sépulcres du sud-est et ceux du sud-ouest permet de reconnaître l'origine de plus d'un monument conservé dans des parties de la France où n'existe ni probabilité ni trace d'une fabrication

1. Pl. XXVIII, fig. 1; XXXIII, fig. 1; XXXVI, fig. 1; XXXVIII, fig. 1; XCVI, fig. 1.

2. Sarcophages chrétiens de Toulouse, Saint-Gény, Agen, Cahors, Poitiers, Saint-Maximin. L'emploi du dernier de ces sujets, fréquemment reproduit par les païens (Visconti, *Museo Pio-Clementino*, IV, 16; Lasinio, *Racolta di sarcofagi del Campo Santo di Pisa*, tav. LXIII; un sarcophage inédit dans l'église d'Ajaccio, etc.), répugnait à quelques fidèles, car on l'a retrouvé martelé sur un marbre découvert à la catacombe de saint Calliste (De Rossi, *Roma sotterranea cristiana*, t. III, p. 228); bien que courant dans l'iconographie des idolâtres (*Monumenti inediti dell' Instituto archeologico*, t. III, tav. V; Zoega, *Bassirilievi*, t. I, p. 129; *Archæologische Zeitung*, 1877, I. Taf. VII; épitaphe d'Aurelia Paulina, dans la galerie épigraphique du Vatican, etc.) et reproduit par les Juifs eux-mêmes (Garrucci, *Storia dell' arte cristiana*, t. IV, tav. CCXCI, n° 19), le type des génies vendangeant a été, dès les premiers âges, adopté par les fidèles auxquels il rappelait les métaphores évangéliques. (Conf. de Rossi, *Bullettino*, 1865, p. 41.)

3. P. 124. Cf. pour des types portant de même la trace de l'influence antique, p. 80 et 125.

4. *Mélanges de l'École française de Rome*, 1883, p. 139 et suiv.; 1884, p. 378 et suiv.

locale. Pour ma part, je ne saurais douter qu'un marbre de Saint-Denys, un autre de Soissons nous représentent des produits de l'école aquitaine[1]; leur mode de décoration, et, pour le dernier, la forme évasée de la cuve sépulcrale, ne me laissent guère de doute à cet égard[2]. Comme le tombeau de Charlemagne à Aix, celui de Louis le Débonnaire, à Metz, a sans doute été amené d'une contrée lointaine; le passage de la mer Rouge qui y figure et qu'on remarque particulièrement en Provence, semble en indiquer l'origine; c'est probablement un marbre sorti, comme tant d'autres, des ateliers d'Arles. De la même contrée doit également provenir le sarcophage conservé dans l'église de Saint-Piat, près de Maintenon, et qui porte de même un sujet fréquent sur les monuments chrétiens des bords du Rhône, la croix surmontée du monogramme et dominant les gardes du saint sépulcre[3].

Quelques ressemblances qu'on relève entre plusieurs de nos tombes sculptées et celles de l'Italie, leurs bas-reliefs nous offrent toutefois un certain nombre de représentations rares ou nouvelles[4]: le massacre des Innocents, la remise des clefs à saint Pierre, sujet bien plus fréquent en Gaule qu'à Rome même, la mort d'Ananie, le saint sépulcre, le Christ montant au ciel, le jugement des calomniateurs de Suzanne, Habacuc apportant à Daniel les pains et les poissons eucharistiques, ce dernier prophète représenté vêtu dans la fosse aux lions[5] et saluant le roi de Babylone, David combattant Goliath, un buste souvent répété qui paraît être celui de saint Genès, une femme que l'on croit être Plautille debout près de saint Paul chargé de liens, une autre assistant au sacrifice d'Abraham, une édicule abritant le bélier immolé à la place d'Isaac[6],

1. Voir ci-dessus, p. XI.

2. Un sarcophage à cuve évasée existe en Provence (planche LV). Il s'agit là toutefois, comme on le verra, d'un type absolument exceptionnel et qui ne présente aucun rapport avec les tombes du sud-ouest auxquelles il est de beaucoup antérieur.

3. P. 8.

4. Mes relevés s'étendent naturellement aux sarcophages d'Arles en même temps qu'à ceux du reste de la Gaule.

5. Le Daniel vêtu qui se voit dans les cryptes du Vatican sur le sarcophage de Junius Bassus (Rollet, *Les catacombes*, pl. LIX) est une réfaction moderne, comme le montre la vieille gravure donnée par Bosio, *Roma sotterranea*, p. 45.

6. C'est contre l'usage commun que j'emploie au féminin le mot *édicule*, lequel, soit dit en passant, ne figure dans aucun dictionnaire français. Ma raison est que le mot *ædes* dont il dérive est féminin et qu'il y a sur ce point une loi constante. Les latins disent *ædicula* et non *ædiculum*, dont on ne cite qu'un exemple unique et fort douteux (cf. De Vit, *Totius latinitatis lexicon*, p. V). J'ajoute que les Italiens, fidèles à la donnée étymologique, écrivent *edicola* et non *edicolo*.

l'image symbolique de ce bélier arrêté par les cornes dans un buisson d'épines, le groupe singulier d'un chien et d'un personnage à *pallium*, les disciples se bouchant les narines devant le cadavre de Lazare, des enfants offerts au Seigneur, Tobie et le poisson, le jardin des Oliviers, le baiser de Judas, le Christ et un ange nimbés, Moïse quittant Pharaon, la chute des cailles dans le désert, saint Joseph endormi, un ange lui ramenant la Vierge, l'image répétée des Dioscures, des génies funéraires, du ciel représenté selon la mode païenne, celle du Seigneur modelant le premier homme, les chasses au cerf, au sanglier, qui nous rappellent les mâles plaisirs de nos pères, les représentations sculptées, avant la formation du canon artistique des fidèles, sur le très antique sarcophage de la Gayolle (voir la planche XLI du présent volume).

Nous nous éloignons encore par d'autres points des types courants. Une seule fois apparaît chez nous l'arche de Noé, fréquemment reproduite en Italie; nous n'avons ni le groupe, si étrange dans un bas-relief chrétien, de Psyché et de l'Amour, ni celui d'Orphée charmant les bêtes sauvages; peu répandue hors de la Gaule, la scène du passage de la mer Rouge se présente souvent sur les monuments provençaux[1].

V

L'un de nos sépulcres de marbre rappelait une lugubre histoire : un malheureux prêtre, disait-on, y avait été emprisonné vivant[2]. Une autre tombe richement sculptée perpétuait la touchante mémoire de deux époux chrétiens pour lesquels l'amour avait été plus puissant que la mort. La femme du sénateur Hilarius y était descendue la première et son mari voulut qu'on l'y déposât auprès d'elle; quand vint pour lui la dernière heure, son cadavre se ranima au moment où on le plaçait dans le cercueil, et, devant la foule émerveillée, il étendit le bras pour étreindre doucement la tête de la morte[3].

Plus que tout autre pays, la France évoque ainsi, devant ces monuments, les souvenirs historiques ou les anciennes légendes. Nos pères y ont salué les

1. Voir pour ces sujets divers la table du présent volume et celle des *Études sur les sarcophages d'Arles*.

2. Greg. Turon., *Hist. Franc.*, IV, 12.

3. *De gloria confess.*, XLII

sépultures de quelques acteurs de l'Evangile : l'aveugle-né, Marthe, l'hôtesse du Christ, Madeleine, la grande repentie[1]; celle des vieux martyrs, saint Andéol, saint Andoche, sainte Quiterie[2]. La tradition nous reporte de plus aux temps des fils de Constantin[3], à celui des princes Wisigoths[4], d'une héroïne des chansons de gestes, la fantastique reine Pédauque[5], des guerriers, des saints mérovingiens[6], des invasions sarrazines[7], de Charlemagne et de ses preux[8], de Louis le Débonnaire[9], et même, dit-on, à l'âge des combats en champ clos[10]. Chacune de nos riches sépultures devait avoir ainsi ou son histoire ou sa légende. Tout est muet maintenant pour plusieurs dont l'attribution, fût-elle imaginaire, aurait pour nous son intérêt; on ne sait à qui furent destinés, entre tant d'autres, l'étrange sarcophage de Charenton, ceux de Lucq-de-Béarn, de Valbonne, de Saint-Honorat, tous les quatre retrouvés pourtant dans de célèbres abbayes, la plupart des tombeaux qui sanctifiaient une église de Clermont, celui qui, de Provence sans doute, fut transporté dans un village voisin de Paris[11].

VI

Ces marbres nus et mutilés devant lesquels l'antiquaire s'arrête presque seul aujourd'hui, ont eu leurs siècles de splendeur; la plupart étaient, je viens de le dire, affectés à la sépulture des saints, et Grégoire de Tours avait songé à composer un livre avec leur seule histoire[12]. Souvent on les groupait dans des sanctuaires où s'empressaient les fidèles; ainsi fut-il fait à Saint-Honorat d'Arles, à Marseille dans les hypogées de Saint-Victor, à Saint-Maximin, à Clermont où l'église qui les contenait reçut de leur réunion le nom de *Sancta Maria inter Sanctos*. Des balustrades entouraient ces sépulcres[13] peints et dorés qu'abritaient des *ciboria*[14] surmontés de croix gemmées[15]; de riches

1. P. 30 et 150.
2. P. 2, 99, et Millin, *Voyage dans les départements du midi de la France*, t. II, p. 120.
3. P. 138.
4. P. 133.
5. P. 126, 127.
6. P. 4, 92, etc.
7. P. 40, 41, 117, 142.
8. P. 117, cf. p. 88 et ci-dessous, p. xvi.
9. P. 11.
10. P. 16.
11. P. 8.
12. *De vitis Patrum*, Proleg. « Statueram... illa tantum scribere quæ ad sepulcra beatissimorum martyrum confessorumque divinitus gesta sunt. »
13. *Glor. conf.*, XXII et XXX.
14. Ci-dessous, p. 142.
15. *Glor. mart.*, I, 28.

étoffes les recouvraient[1]; on suspendait au dessus d'eux des colombes d'or[2]; on les jonchait incessamment de fleurs et de verdure[3]; des lampes, des cierges brûlaient devant eux nuit et jour[4]; les fidèles en prière les couvraient de larmes et de baisers[5]; autour d'eux se voyaient des *ex voto* sans nombre, les fers, les chaînes des prisonniers délivrés par la vertu des saints[6], les armes des guerriers venus remercier le ciel de leurs victoires[7]. Des serments solennels se prêtaient sur ces marbres sacrés[8]. Là venait l'immense légion des misérables, les fiévreux, les aveugles, les paralytiques, les boiteux, les fous[9] et les épileptiques si nombreux alors que, laissés libres et errants, ils communiquaient leur mal par la vue même de ses attaques. Ils étaient là, s'agitant furieux dans les sanctuaires[10], hurlant auprès des tombes comme des bêtes fauves; là, sous l'étreinte des crises, se produisaient ces mouvements désordonnés, ces rotations de la tête, cette effrayante contraction du corps se raidissant en arc pour rebondir comme un ressort d'acier, phénomènes que la science retrouve et étudie à cette heure même tels que les a vus et décrits un Père du v[e] siècle[11].

Des guérisons miraculeuses s'accomplissaient devant ces sépulcres près desquels les malades venaient passer des jours et des nuits, espérant obtenir

1. *Mirac. s. Jul.*, xx.
2. *Gloria mart.*, LXXII.
3. *Ibid.*
4. *Glor. mart.*, LXXI; *Glor. conf.*, L; *Vitæ Patrum*, VIII, 6.
5. *Glor. conf.*, XXVII; Fortunat., *Vita s. Hilarii*, l. II, c. XII.
6. *Hist. Franc.*, X, 29; *Glor. mart.*, 44; *Mirac. s. Martini*, II, 16, 39, 49; *Vitæ Patrum*, IX, 3. 12. *Hist. Franc.*, IV, 19; *Vitæ Patrum*, VIII, 6 et 10; *Vita s. Aridii*, XL.
7. Ci-dessous, p. 149, note 4.
8. *Hist. Franc.*, V, 33.
9. P. 99.
10. « Ad templum Sancti Maximini antistitis accessit, in cujus atrio post multas debacchationes tres energumeni pressi sopore quiescebant » (Greg. Turon., *Vitæ Patrum*, c. XVII, § 4. Cf. *De mirac. s. Martini*, I, 38; *Vita s. Licinii*, c. V, § 29 (Bolland., 13 feb.); *Translationes et miracula s. Filiberti*, c. II, § 29 (Bolland., 20 august.) et la note ci-après.
11. S. Hieron., *Epist.* CVIII, § 13 : « Vidit (Paula) duodecim Patriarcharum sepulchra, ubi multis intremuit consternata mirabilibus; nam cernebat ante sepulchra sanctorum ululare homines more luporum... alios rotare caput et post tergum terram vertice tangere ». Cf. P. Richer, *Étude descriptive de la grande attaque hystérique*, p. 51 : « Le corps de la malade est courbé en arrière en forme d'arc, ne reposant sur le lit que par la tête et par les pieds » P. 57 : « Elle pousse de véritables cris de rage ou des hurlements de bête fauve. » P. 58 : « La tête est animée d'un mouvement de rotation rapide. »

dans quelque songe une apparition secourable[1], recueillant, emportant comme de précieux remèdes, *pro benedictione*, suivant le mot d'alors, la poussière, les fragments mêmes détachés des marbres sacrés[2], malgré les châtiments terribles dont le ciel frappait, disait-on, une telle témérité[3], des débris de la cire de leurs cierges[4], quelques gouttes de l'huile de leurs lampes[5], l'eau miraculeuse dont plusieurs se remplissaient d'eux-mêmes[6], celle qui les lavait aux jours de Pâques[7].

Grégoire de Tours nomme une femme rendue à la santé après qu'on l'eût étendue sur le sépulcre d'une sainte fille[8]; il était rare pourtant que l'on touchât à ces marbres dont le grand évêque osait à peine, dit-il lui-même, approcher ses lèvres[9]; nulle force humaine ne pouvait les mouvoir si leurs saints hôtes n'y consentaient[10]; les bienheureux qui y reposaient les voulaient entourés d'honneurs et les protégeaient contre toute offense; les hommes assez hardis, assez impies pour les fouler aux pieds, pour les mutiler, pour les ouvrir, étaient frappés de châtiments terribles[11]; l'un de ces sépulcres, disait-on, avait broyé une main coupable de s'y être appuyée sans respect[12].

1. Greg. Turon., *Gloria confess.*, 96; *Mirac. s. Mart.*, II, 14 et 51; cf. *Hist. Franc.*, VIII, 16. *Vita s. Licinii*, § 31 (Bolland., 13 feb.). *Translationes et miracula s. Filiberti*, c. II, § 29 (20 aug.); s. Basil., *Homil.* XXIII, in s. Mart. Mamantem, § 1, etc.

2. Gregor. Turon., *Mirac. s. Juliani*, II, 51.

3. « Tempore Theudechildis reginae, Nonninus quidam Tribunus ex Arverno de Francia, post reddita regiae tributa revertens, Autissiodorensem urbem adiit, causa tantum religionis, provolutusque ad beatissimum Germani sepulcrum, cum diutissime orasset, extracto de vagina tigro, lapidem qui super venerabile sepulcrum habebatur, nemine vidente, percussit; de quo excussa particula modica, tanquam sensus diriguit, ita ut nullum membrum posset allatenus vindicare, aut vocem emittere » (Hericus monachus, *Miracula S. Germani Autissiodorensis*, l. I, c. V, § 41. Bolland., 31 juil. t. VII, p. 263).

4. Gregor. Turon., *Mirac. s. Juliani*, 45.

5. *Mirac. s. Martini*, II, 31; *De Gloria confess.*, XX. Cf. ma *Note sur une fiole à inscriptions portant l'image de saint Ménas*.

6. Le fait est en même temps cité pour des tombeaux d'Arles, Arles-sur-Tech et Bordeaux (Séguin, *Les Antiquités d'Arles*, t. II, p. 32; De Caumont, *Bulletin monumental*, t. XXIII, p. 144). Voir en ce qui touche la dernière ville une ancienne gravure portant cette légende : « Tombeau de marbre dans le beau cimetière de l'église collégiale de Saint-Saurin que l'empereur Charlemagne fist enlever sur deux piédestals où l'on voit à tous les renouveaux et pleines de Lune la Tombe pleine d'eau laquelle est souveraine pour guérir les maladies des yeux » (Bibl. nat., dép. des estampes, *Topographie de la France*, *Gironde*, 3e *arrondissement de Bordeaux*, II). Les pèlerins emportent de même l'eau de la tombe de Saint Nicolas de Bari.

7. Greg. Turon., *Mirac. s. Martini*, II, 51; III, 34.

8. *De Gloria confess.*, XXIV.

9. *Hist. Franc.*, VI, 10.

10. Ci-dessus, p. 91.

11. *Hist. Franc.*, VI, 10; *Vitæ Patrum*, LXII; *Glor. mart.*, LXXII; *Glor. confess.*, XLI; LXII.

12. *Vita s. Joannis Reomaensis*, § 2 (Bolland., 28 jan.).

Parfois se démentaient pourtant les marques d'une vénération si haute. Irrités contre les dieux qui les frappaient ou n'exauçaient point leurs prières, les païens les menaçaient, les châtiaient en leur refusant les hommages. Ainsi fit, disait-on, Auguste qui, après la destruction de ses vaisseaux par une tempête, exclut d'une pompe solennelle la statue de Neptune[1]. Les chrétiens continuèrent cette étrange pratique, encore vivante chez le vulgaire dans un pays voisin de la France. On mettait violemment en demeure les bienheureux pour leur arracher quelque grâce; les preuves en abondent dans nos vieilles chroniques[2], et un tombeau que l'on croit posséder encore, celui de saint Métrias, a été autrefois couvert de ronces et privé de tout culte pour forcer l'illustre confesseur à faire restituer un bien enlevé à son église[3].

VII

Deux cent quatre-vingt-quinze sarcophages ou débris, tombes sans couvercles, couvercles sans tombes, voilà ce que j'ai pu relever de monuments, seuls types de notre sculpture chrétienne du IVe au VIe siècle[4]. Les guerres, nos dissensions religieuses ou politiques ont détruit le plus grand nombre de ces marbres précieux pour l'histoire et pour l'art, et parmi ceux-là même qui me sont connus, il en est peu qui n'aient souffert des mutilations profondes. Longue serait à coup sûr la liste de ceux que nous avons perdus sans qu'il en reste même un souvenir et beaucoup d'autres nous demeureraient inconnus, si d'anciennes copies ne nous en avaient conservé de grossières images.

En étudiant autrefois nos premières inscriptions chrétiennes, j'ai montré que leur répartition dans l'étendue de la Gaule y jalonnait, si l'on peut dire ainsi, la marche, les progrès de la Foi nouvelle. Le nombre important de ces marbres permettait d'en tirer une telle conclusion en indiquant, par des signes

1. Sueton., *August.*, XVI; cf. Plutarch., *De Iside*, c. LXXIII.

2. Gregor. Turon., *De Gloria mart.*, c. LXXIX et c.; *mirac.*, *s. Martini*, l. III, c. VIII; *Vita s. Eligii*, l. II, c. XXX (d'Achery, *Spicil.*, t. II, p. 86); Adrevaldus, *De mirac. s. Benedicti*, c. XXVI (*Annal. Bened.*, sæc. II, p. 382; *Historia translationis s. Germani*, § 22 (sæc. III, pars. II, p. 104). Cf. Paul. Nol., *Natale* VI, v. 255 et suiv.

3. P. 143.

4. Les marbres chrétiens d'Arles publiés dans mon premier travail font partie de ce chiffre.

matériels, les lieux où les enseignements de l'Église avaient rencontré le plus d'adeptes. Ce fut sur les côtes de la Provence, ce fut dans le bassin méridional du Rhône que s'accomplit d'abord cette révolution des âmes; là vécurent les fidèles d'Aubagne et de Marseille, ces derniers peut-être martyrs, d'autres encore qui furent, comme parle l'apôtre « les prémices de Jésus-Christ »[1]; nos monuments épigraphiques l'attestent[2], s'accordant sur ce point avec les données de l'histoire. La série de nos riches sarcophages est de beaucoup moins considérable et je n'oserais y chercher dès lors de mêmes éléments de déduction. Un point doit toutefois être noté : la présence vers les confins du sud-est, dans la seconde Narbonnaise, de la plus antique des tombes chrétiennes sculptées qui nous sont parvenues[3]. C'est là une preuve ajoutée à tant d'autres pour établir la priorité des monuments de la Provence sur ceux qu'ont laissés dans la Gaule les fidèles des anciens âges.

EDMOND LE BLANT.

1. Paul., *Rom.*, XVI, 5.
2. *Inscriptions chrétiennes de la Gaule.* Préface, p. XXXVIII, XXXIX et suiv.
3. N° 215.

UNE SCULPTURE D'ANTONIO DI GIUSTO BETTI

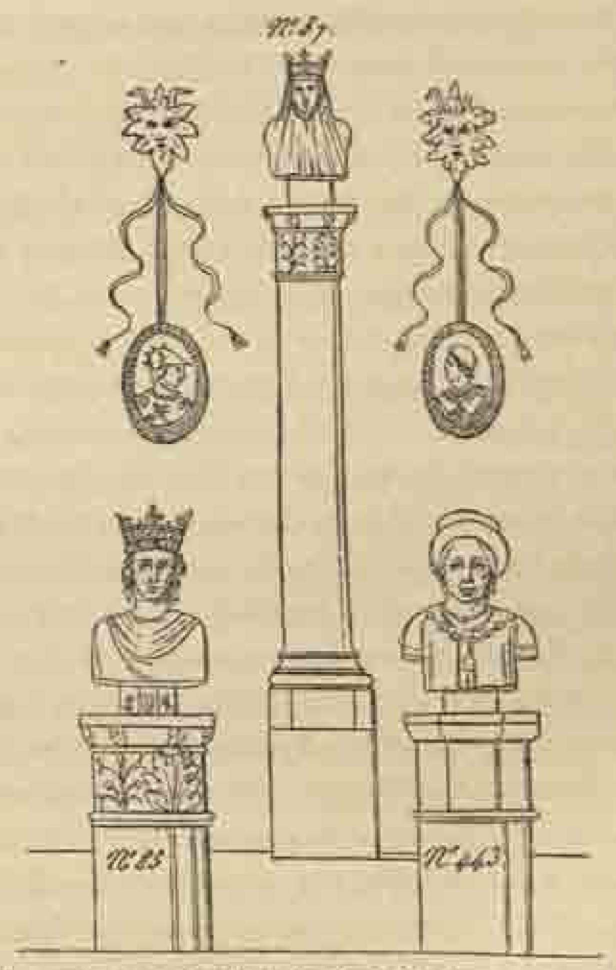
AU MUSÉE DU LOUVRE

(Planche 43.)

Le département de la sculpture moderne du Musée du Louvre possède depuis quelque temps un buste d'homme en marbre blanc qui lui a été transmis par le département des antiquités grecques et romaines dans les magasins duquel il avait été déposé jusqu'à ces dernières années. A peine reçu, ce monument fut exposé dans une salle du Musée de la Renaissance, et des recherches, dont les premiers résultats ont été consignés dans la *Gazette des Beaux-Arts* en septembre 1884, lui assignèrent bientôt une place dans la série des sculptures conservées par le Louvre. L'auteur de ces recherches, guidé par le style de l'œuvre et par une analyse sommaire de ses qualités intrinsèques, la présenta au public au cours d'un mémoire intitulé : *La part de l'art italien dans quelques monuments de sculpture de la première Renaissance française*, comme un marbre de travail italien exécuté en France au commencement du XVIe siècle. Ce beau buste mérite d'être l'objet d'une étude plus approfondie, d'où résultera encore pour lui, croyons-nous, une attribution certaine à un auteur déterminé et déjà connu par d'autres œuvres.

La planche 43 de la *Gazette archéologique* nous dispense de toute description. Supprimé par nous sur cette planche, le piédouche, qui supporte actuellement le buste, est une addition moderne. Originairement notre haut relief, contenu dans un médaillon, était appliqué sur une plaque de marbre de couleur. L'examen du revers, taillé en biseau, ne laisse aucun doute à ce sujet. Ce type de jeune guerrier, au profil irrégulier et personnel, est certainement un portrait dont je n'ose pas rechercher l'original, tant je crains les illusions et les suggestions de l'imagination. Je laisserai toutefois au lecteur la liberté de rêver, — comme je l'ai fait moi-même en pensant à ce portrait au profil bizarre, au nez

démesurément droit et long, — et de lui assigner telle attribution illustre qu'il voudra, sans excepter celle qui s'expliquerait par une flatterie adressée à l'héritier présomptif du trône de France, de 1509 à 1515. Cependant, ayant hâte de marcher sur un terrain solide, je glisserai rapidement sur ce point.



Fac simile de la planche 78 du *Musée des Monumens français.*

Notre pièce provient de la source principale du Musée de la sculpture moderne, c'est-à-dire du Musée des monuments français. Mais, confondue avec de nombreux objets similaires et de même origine, elle ne fut pas cataloguée isolément par Lenoir dans sa *Description du Musée des Petits-Augustins.* Le fondateur de cet établissement ne nous a rien transmis non plus, à ce propos, dans les volumineux documents manuscrits qu'il a laissés sur la formation de

sa collection. Nous serions sans renseignements directs sur ce marbre, si la planche 78 du tome II du *Musée des monumens français* ne nous en avait pas conservé une minuscule reproduction à l'aide de laquelle nous pouvons suivre sa piste et affirmer sa provenance. On trouvera ci-joint un *fac-simile* de cette planche. Nous savons donc maintenant que le petit monument de la planche 78, inséré par Lenoir dans une bordure ovale et rapproché d'autres fragments de sculpture de Gaillon, ornait une des salles de son dépôt, celle du xve siècle. Il y faisait partie de l'ensemble décoratif dont les *Vues pittoresques et perspectives des salles du Musée des monuments français* nous ont conservé le souvenir et dont quelques éléments furent compris, en bloc, à partir de 1806, sous le n° 233 du catalogue de ce Musée.

Si la simple analyse de la sculpture nous avait fait, *à priori*, assigner à cet objet une origine italienne mélangée à des traces d'influence française, la provenance établie ci-dessus n'est pas de nature à démentir notre proposition. J'ai montré dans la *Gazette des Beaux-Arts*[1] combien fut grande la part des arts de l'Italie dans la construction du château de Gaillon. Nous n'avons donc plus qu'à nous demander quel est l'Italien qui est venu exécuter chez nous cette œuvre d'art. Nous possédons dans les *Comptes de Gaillon*, publiés par M. Deville, la liste des collaborateurs ultramontains, donnés par le cardinal d'Amboise aux ouvriers français. C'étaient, pour ne citer que ceux qui travaillèrent sur place, Guido Mazzone ou Paganino (Messire Paguenin), Bertrand de Myenal, Jérôme Pacherot, Jean Chersalle[2], Antoine Juste[3]. Nous savons, d'autre part, que plusieurs artistes italiens, Jean Joconde, Andrea Solari, Jérôme della Robbia, Dominique de Cortone, sont venus en France et à Paris attirés par le roi de France qui, dès 1497, payait les « gaiges et entretenements des ouvriers et gens de métiers qu'il a fait de son royaume de Sicille venir pour édiffier et faire ouvraiges à son devis et plaisir à la mode d'Ytallie[4] ». La famille de Juste était installée en France et s'était fixée d'abord à Tours[5].

1. Juin et septembre 1884.

2. A. Deville, *Compte de dépenses de la construction du château de Gaillon*, p. cxu, 318, 343, 356 359, 360, etc., etc.

3. A. Deville, *ibid.*, p. 324, 358, 419 et 420, 433, 435.

4. *Archives de l'art français*, t. I, p. 94 et suiv.

5. A. de Montaiglon et G. Milanesi, *La famille des Juste en Italie et en France*, 1876, in-8°. (Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*.)

J'ai tâché d'expliquer ailleurs[1] combien la colonie italienne s'était multipliée à Paris et comment, à partir des premières années du XVI[e] siècle, elle s'établit dans le château du Petit-Nesle. Nous ne manquerons donc pas de mains italiennes à qui nous pourrions faire honneur de l'exécution, sur place, du buste de Gaillon, aujourd'hui au Louvre. Mais, comment nous reconnaître au milieu des nombreux intéressés que nous appelons à la revendication de cette œuvre d'art? Un rapprochement avec une œuvre signée ou bien déterminée pourrait seul nous conduire sûrement à une attribution raisonnée. Allons à Saint-Denis, où plusieurs sculptures exécutées en France par des Italiens sont capables de nous fournir des éléments d'information. Nous n'aurons pas besoin de fouiller longtemps les coins obscurs de la basilique. Le plus important des monuments franco-italiens est détenteur du secret que nous poursuivons. Les *Apôtres* du tombeau de Louis XII, — dont le caractère a été si bien analysé par M. de Montaiglon quand il a dit qu'ils sont « très italiens et qu'ils ont à la fois des faiblesses et de l'afféterie[2] », — présentent la plus complète analogie avec le style de notre marbre. Cette analogie est d'une évidence incontestable quand on juxtapose, comme nous le faisons dans la planche ci-jointe, le buste d'un des *Apôtres* de Saint-Denis et le buste du *Jeune guerrier à la tête casquée*, du Louvre.

Bien que l'histoire du tombeau de Louis XII contienne encore quelques chapitres obscurs, elle a été éclairée d'une vive lumière par la belle étude de MM. A. de Montaiglon et Gaëtano Milanesi. Nous savons pertinemment que les deux frères Antonio et Giovanni di Giusto Betti ont travaillé concurremment[3] à la sculpture des *Apôtres* destinés au mausolée du roi de France. La conclusion naturelle de notre observation est donc de leur attribuer collectivement une pièce qui offre tant de ressemblance avec leurs ouvrages. Nous pouvons même aller plus loin dans cette recherche de la paternité et essayer de discerner quel est celui des deux frères à qui nous devons faire honneur de la sculpture du Louvre. Antonio est seul désigné par les comptes comme ayant travaillé

1. *Gazette des Beaux-Arts*, juin et septembre 1884.

2. A. de Montaiglon et Gaëtano Milanesi, *La famille des Juste en Italie et en France*, p. 65.

3. G. Campori, *Gli artisti italiani e stranieri negli stati estensi*. Modène, 1855, p. 14 et 15. — A. de Montaiglon et G. Milanesi, *La famille des Juste en Italie et en France*, p. 16 et 17. (Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*).

à Gaillon. C'est donc lui, jusqu'à preuve du contraire, que nous devons proposer de regarder comme le sculpteur du marbre étudié en ce moment.

Antonio di Giusto Betti, originaire de San Martino a Mensola, commune distante de trois kilomètres de Florence, est né en 1479 et est mort le 1er septembre 1519. Il était propriétaire d'une maison à Carrare, en 1508, 1514 et 1516[1]. Auteur de travaux considérables, commandés par le cardinal d'Amboise et énumérés par M. Deville et M. de Montaiglon, Antonio reçut, en 1510, quarante-deux livres tournois pour avoir fait, peint et doré une biche de cire ordonnée par Louis XII et destinée à décorer le bout de la galerie du grand jardin de Blois. Notre artiste épousa Lisa di Nardino del Pace, tailleur de pierre à Sottignano, née en 1485. Il en eut un fils en 1505. Celui-ci, sculpteur comme son père, vécut et travailla en France sous le nom de *Just de Juste* et mourut probablement en 1558[2].

Louis COURAJOD.

1. Montaiglon et Milanesi, *op. laud.*
2. Tous ces détails biographiques sont empruntés au travail de MM. Anatole de Montaiglon et Gaetano Milanesi.

QUELQUES SCULPTURES EN BRONZE DE FILARETE

(PLANCHE 44.)

(PREMIER ARTICLE)

Je ne viens pas entreprendre une étude complète sur Antonio Averlino dit Filarete. Je crois qu'il serait prématuré d'écrire la biographie de cet artiste et de prononcer un jugement définitif sur l'ensemble de son œuvre, car cet œuvre nous échappe encore dans un grand nombre de ses manifestation. Attendons que la lumière soit faite et ne nous hâtons pas d'ajouter une page erronée aux nombreuses encyclopédies dans lesquelles notre époque se complaît à consigner pour l'avenir les résultats de ses improvisations. Poursuivons une analyse qui n'a pas été conduite avec assez de rigueur, et ajournons, pour quelque temps encore, le moment de la synthèse.

Filarete a travaillé pour les Papes, pour les Médicis et pour les Sforza. Les portes de bronze de Saint-Pierre de Rome ont été étudiées avec soin et avec talent par plusieurs érudits qui n'ont plus rien laissé à dire sur elles [1]. L'artiste, dont l'influence sur l'architecture italienne du milieu du XV[e] siècle mériterait une attention très approfondie [2], se fit théoricien pour complaire à ses protecteurs. Le *Traité d'architecture*, qu'il dédia successivement à Francesco Sforza et à Pietro di Cosimo Medici, a été l'objet d'une très intéres-

1. A. Geffroy, *Revue des Deux-Mondes*, 15 septembre 1879, p. 376, 377; — Eugène Müntz, *Les Précurseurs de la Renaissance*, p. 91 et suiv.; — H. de Tschudi, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1884, p. 291 à 294. Il résulte du travail de M. de Tschudi que Filarete a été aidé dans son travail par divers artistes dont les noms suivent : « *Angniolus*, *Jacobus*, *Jannellus*, *Pasquinus*, *Jovannes* et *Varrus Florentie* ».

2. On trouve, dans le *Traité d'architecture*, des plans de villes, de bâtiments publics et de maisons particulières. Ces plans sont très détaillés et comprennent même le mobilier.

sante notice insérée dans l'*Annuaire des Musées de Berlin*[1] et le frontispice du manuscrit possédé par les Médicis a été publié récemment[2]. La part considérable qu'il prit à la construction de l'hôpital de Milan[3] a sollicité l'examen de plusieurs historiens[4]. Enfin, tout dernièrement, M. Eugène Müntz a établi, par une judicieuse comparaison, que l'ingénieur, l'architecte et le sculpteur connu de nous était également l'auteur de la médaille par laquelle ses traits nous ont été transmis[5]. A ces importantes contributions, dont l'histoire de Filarete et de ses œuvres sortira un jour lumineuse, je voudrais ajouter quelques nouveaux renseignements.

La main de Filarete n'a pas encore été recherchée dans une série de petits ouvrages plus riches qu'on ne le suppose en informations sur les artistes de la Renaissance italienne. Je veux parler des figurines et statuettes, petits bas-reliefs et plaquettes qui remplissent tant de collections publiques et privées. On sait que la plupart de ces objets sont des imitations, des pastiches, quelquefois même des contrefaçons d'ouvrages antiques, et, étant donné le goût personnel du sculpteur des portes de Saint-Pierre qui dépassait encore l'engouement universel de ses contemporains, on aurait pu *a priori* inscrire le nom de Filarete dans la liste des auteurs présumés de quelques bronzes arrivés jusqu'à nous et provisoirement dédaignés parce qu'ils sont anonymes. L'inventaire sommaire des principales collections publiques de l'Europe, que je dresse depuis quelques années, m'a prouvé la justesse de cette hypothèse.

La collection royale des antiques de Dresde possède, dans la onzième et dernière de ses salles, une précieuse collection de bronzes de la Renaissance et du XVII[e] siècle. Parmi ces bronzes et dans l'endroit le plus obscur du Musée, se trouve placée une réduction de la figure de Marc-Aurèle du Capitole de Rome.

1. Par M. R. Dohme, en 1880, p. 225 et suiv.

2. Par M. Eug. Müntz, *Bulletin de la Société des antiquaires de France*, 1879, p. 85. M. Müntz a publié également un très curieux renseignement, dans le *Courrier de l'art*, sur un monument commencé par Filarete à Saint-Jean de Latran.

3. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti*, t. I, p. 201. Sur le séjour de Filarete à Milan, voyez *Annali della Fabbrica del duomo di Milano*, années 1452, 1454.

4. Gaetano Caimi, *Notizie storiche del grand' ospitale di Milano*. Milan, 1857, in-8°; Mongeri, *Arte in Milano*; E. Müntz, *La Renaissance en Italie et en France*, p. 74.

5. Eug. Müntz, *Les Précurseurs de la Renaissance*, p. 94.

Cette petite statue équestre, classée sous le n° 37 du Catalogue, est une œuvre incontestable de Filarete, destinée à devenir une pièce capitale pour la critique des travaux du maître.

La planche 44, qui accompagne cet article, remplace avantageusement toute description. Le dessin du cheval, dans son ensemble, n'est pas irréprochable, quoique la tête soit très belle et pleine de caractère. Ce cheval a perdu deux pieds, le pied droit de devant et le pied gauche de derrière. Cette mutilation est, croyons-nous, plutôt le résultat d'un accident que la constatation de l'état dans lequel se trouvait la statue avant les premières restaurations commandées par le pape Paul II au sculpteur Cristoforo di Geremia[1] et par le pape Sixte IV[2].

En avant du socle et sous les pieds du cheval, l'artiste a placé un casque de forme antique surmonté d'un cimier très élevé. Ce casque est historié. Il est décoré de bas-reliefs offrant beaucoup d'analogie avec ceux des portes de Saint-Pierre et empruntés aux motifs d'ornementation familiers à l'antiquité. D'un côté, on voit un centaure enlevant une femme; de l'autre, deux hommes luttant entre eux. Sur la visière, tête de bélier et dauphins. Le fond, sur lequel se détachent les figures, est guilloché ou plutôt granulé et comme frappé de coups par un outil comparable à un très petit emporte-pièce dont le tranchant serait très émoussé. Un travail identique se retrouve sur quelques parties de la médaille que M. Müntz, avec beaucoup de clairvoyance, a déjà attribuée à Filarete et sur un bas-relief dont nous établirons plus loin l'origine commune. Le socle repose sur quatre coquilles.

Les points de ressemblance, que nous nous complaisons à relever entre cette œuvre et les travaux signés ou certains de Filarete, sont bien inutiles à constater en présence de la belle inscription suivante, gravée au burin sur le socle en grandes capitales :

1. Voyez Eug. Müntz, *Les arts à la cour des Papes*, t. II, p. 202.

2. Eug. Müntz, *Les arts à la cour des Papes*, t. II, p. 92.

ANTONIVS · AVERLINVS · AR
CHITECTVS · HANC · VT · VVL
GO · FERTVR · COMMODI · AN
TONINI · AVGVSTI · AENEAM · S
TATVAM · SIMVLQVE · EQVM
IPSVM · EFFINXIT · EX · EADEM
EIVS · STATVA · QVAE · NVNC · SE
RVATVR · APVD · S · IOHANNEM
LATERANVM · QVO · TENPORE (*sic*)
IVSSV · EVGENII · QVARTI · FABRI
CATVS · EST · ROMAE · AENEAS (*portas*)
[Un des pieds du cheval, [illegible] sur l'inscription, cache le commencement de trois lignes.] ......TEMPLI · S · PETRI
.........QVAE · QVIDEM
......IPSA · DONO · DAT
PETRO · MEDICI · VIRO
INNOCENTISSIMO · OP
TIMOQVE · CIVI
ANNO · A · NATA
LI · CHRISTIANO
MCCCCLXV

Il serait superflu d'insister longuement sur la haute valeur de ce texte historique [1]. Non seulement il contient une signature d'artiste, mais on peut y voir encore un témoignage de l'intérêt qu'au temps d'Eugène IV on portait à la célèbre statue restée, pendant tout le XVe siècle, près de Sain-Jean de Latran. Les Papes s'en occupèrent sans doute longtemps avant Paul II et avant Sixte IV. L'inscription nous confirme aussi l'existence de rapports d'amitié signalés déjà entre Pietro di Cosimo et l'auteur du *Traité d'architecture*. Ce traité avait été offert par Filarete à son puissant ami en 1464 [2]. Le don de la statuette fut fait l'année

1. Ce texte, publié dès 1825 dans le *Kunstblatt*, p. 271 et 272, a été réimprimé en note par Ludwig Schorn dans sa traduction allemande des *Vite* de Vasari (Stuttgart et Tübingen, 1837, in-8°), t. II, p. 289.

2. Bibliothèque Magliabecchienne, classe XVII, cod. 30, in-folio de 192 feuillets. Ce manuscrit a été signalé dès le XVIe siècle par Vasari. (*Le Vite*, édition G. Milanesi, tome II, p. 457.)

suivante. Bien que les *Inventaires* de la collection des Médicis, dont la copie m'a été obligeamment communiquée par M. Eugène Müntz, ne fassent pas mention de cette réduction en bronze de la statue de Marc-Aurèle, il n'en est pas moins certain qu'elle dut entrer dans la célèbre collection florentine et, aujourd'hui, c'est incontestablement une des plus curieuses reliques qui nous en soient parvenues.

Cette statuette, si précieuse par elle-même, présente, en outre, au point de vue de l'histoire de l'émaillerie, un sérieux intérêt. Nous savons, par l'examen des portes de Saint-Pierre de Rome, que Filarete aimait à jeter quelques touches de couleur sur les panneaux de bronze qu'il sculptait. Pour atteindre ce but, il fouillait profondément certains endroits dans lesquels il introduisait de l'émail. C'était le vieux procédé de l'émaillerie champlevée du Moyen-Age avec ses grossiers moyens et son puissant effet. C'est là un exemple de la décoration en couleur dont le couvercle de la cuve baptismale de Sienne ainsi que le bénitier placé dans le corridor de la sacristie de la même cathédrale nous ont conservé la trace. Si Turini n'est pas l'inventeur de cette décoration des bronzes qui, dans une ville d'émailleurs comme Sienne, s'était transmise depuis les temps gothiques, il en a du moins assez renouvelé l'usage pendant la Renaissance pour mériter que son nom restât attaché à ce genre de travail. N'oublions pas de signaler en passant un curieux monument de la série, actuellement méconnu dans la collection d'Ambras, à Vienne. C'est la porte d'un tabernacle dans laquelle une inscription pseudo-arabe et des étoiles épargnées en cuivre doré s'enlèvent sur un fond d'émail bleu uni. Cette pièce a été exposée en 1883, au musée autrichien, sous le n° 986 du *Katalog der historischen Bronze-Ausstellung*.

Mais, dans tous ces exemples, la couleur qui vient se mêler aux tons brillants du bronze n'est que le produit de l'émaillerie champlevée. La statuette de Dresde nous apporte un renseignement nouveau. Dès l'année 1465, l'émail peint, oui, l'*émail peint*, sinon avec toutes les ressources de sa palette, du moins dans un état de perfection prouvant une longue pratique antérieure, était à la disposition des orfèvres italiens et faisait concurrence aux merveilleux émaux translucides sur relief, leurs contemporains. C'est là

un fait considérable sur lequel j'aurai bientôt à revenir en classant et en publiant de nombreuses observations faites sur l'émail des peintres dans l'Italie du xvᵉ siècle. Une grosse question soulevée et posée par le marquis de Laborde dans la *Notice des émaux du Louvre* (p. 139 et suiv.) recevra en même temps sa réponse.

Si j'en excepte l'unique émail peint français conservé au Louvre, le merveilleux portrait de notre Jean Fouquet, qui lui aussi a vu l'Italie et s'en est inspiré, où sont donc les émaux peints de Limoges antérieurs à 1465? Ce petit monument, injustement inédit jusqu'à nos jours, mérite donc d'être tiré de son obscurité. Il est pour nous plein de révélations dans toutes les branches de l'archéologie.

Le harnais du cheval, c'est-à-dire le collier et la bride ont été gravés assez profondément pour recevoir une ornementation d'émail peinte sur plaques de cuivre. Sur le devant du poitrail, on remarque une petite bossette décorée d'une tête de Génie dessinée en traits d'or sur fond d'émail bleu translucide. Plusieurs autres traces de plaques d'émail bleu avec arabesques d'or subsistent encore sur quelques points de la bride. La tête du petit Génie prouve que l'orfèvre, qui l'a exécutée, était en possession de presque toutes les ressources de l'art du peintre émailleur; et l'emploi des traits d'or du fond noir ou bleu sombre fait penser que les premiers émaux peints ont pu être une imitation des verres églomisés italiens, fabrication si caractéristique du xivᵉ siècle[1].

L'existence de quelques traces d'émail peint bien et dûment constatée sur une œuvre d'art italienne, datée de 1465, nous permet de réclamer la révision immédiate des opinions professées actuellement sur l'origine de l'émaillerie limousine[2]. Pour ménager les suceptibilités de notre chauvinisme national et ne pas indisposer la ligue des patriotes qui régente en ce moment l'archéologie de la Renaissance française, je consentirai provisoirement à ne pas dire tout ce que je pense. J'admettrai que l'industrie limousine est née spontanément et par hasard sur place, au commencement du xviᵉ siècle, et qu'elle est sortie pour la

1. Voyez notamment le nᵒ 534 du *Catalogue de la collection Davillier*.

2. Voyez le travail de M. Alfred Darcel, *Notice des émaux du Musée du Louvre*, qui résume l'opinion courante.

première fois, sans inspiration étrangère, des fours de Nardon Pénicaud ou du légendaire Monvaerni. Croira qui voudra à cette génération spontanée. Mais, à mon tour, au nom de la science qui seule ici est en cause et dont les intérêts ne doivent pas être sacrifiés à ceux de la patrie, je demande qu'il soit bien établi :

1° Qu'au début les émailleurs italiens n'ont pas copié les prétendus premiers émailleurs français de Limoges, Nardon Penicaud et Monvaerni;

2° Qu'à la date de 1465, la peinture en émail était couramment pratiquée en Italie;

3° Que le seul émail français connu, appartenant de toute évidence à la seconde moitié du xve siècle, est exécuté à l'aide d'un procédé employé concurremment dans d'autres émaux incontestablement italiens, c'est-à-dire en camayeu d'or[1];

4° Que l'auteur présumé de l'unique émail reconnu français du xve siècle, que l'artiste dont cet émail retrace la physionomie se confondent en un seul et même personnage et que ce personnage est allé, de 1443 à 1447, à Rome faire un portrait du pape Eugène IV[2], c'est-à-dire vivre dans le milieu artiste où les émaux peints de la statuette de Marc-Aurèle ont été fabriqués.

Constatons enfin que Fouquet, auteur vraisemblable de l'émail du Louvre, a rencontré à Rome Filarete, auteur certain de la statuette et des émaux de Dresde, et que l'artiste français a fréquenté assez l'artiste italien ou ses contemporains pour mériter d'être cité avec éloge[3] et apprécié avec clairvoyance par le rédacteur du *Traité d'architecture*. L'avenir nous dira si Fouquet est venu en Italie inspirer Filarete et l'école d'émaillerie italienne ou si, au contraire, il a rapporté chez nous une industrie dont il aurait surpris le secret dans son voyage au delà des monts.

Je ne me dissimule pas combien ma prétention est exorbitante. Que penseront certaines usines littéraires où s'élaborent chimiquement les travaux

1. Voyez l'émail de la collection Trivulzio à Milan que j'ai publié en avril 1875 dans la *Gazette des Beaux-Arts*, p. 384 et 385, n° 17 de la classe des émaux du catalogue de l'exposition rétrospective de Milan en 1874, et quelques-uns des émaux italiens de la collection Davillier, n°s 390 à 400.

2. *Archives de l'art français*, 2e série, t. I, p. 154.

3. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti*, t. I, p. 206.

destinés au grand public et dans lesquelles se rédigent les gros livres et les lourds articles dits de vulgarisation ? Que vont dire les débitants attitrés de tant d'*Histoires générales de l'émaillerie depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, de grand, de moyen et de petit format? Je viens bien maladroitement troubler la quiétude de ces honorables industriels, ébranler la foi robuste de leurs fidèles consommateurs et menacer, dans ses débouchés, une branche active du commerce national. La thèse sur laquelle ils vivaient et ils dormaient depuis longtemps était si simple et si flatteuse pour notre orgueil ! Il n'y a pas d'émail peint hors de France avant le XVIe siècle ou tout au moins avant l'apparition des modèles français. Telle est l'opinion en cours d'exploitation. C'était la doctrine de l'excellent M. Labarte, que voici dans toute sa candeur et dans toute sa pureté :

« Les émaux d'Orvieto écartés du débat, que reste-t-il à l'Italie pour réclamer l'honneur d'avoir été le berceau de la peinture en émail ? Quels documents peut-elle présenter, quels artistes peut-elle citer qui aient peint antérieurement au XVIe siècle, avec des couleurs vitrifiables, sans le secours de la ciselure, pour rendre les traits du dessin et le modelé ?.... L'Italie, qui est essentiellement conservatrice, n'aurait pas manqué, au surplus, de garder pieusement les œuvres de ses peintres émailleurs, si elle en avait possédé [1].

A ces considérations d'ordre moral, je ne répondrai provisoirement que par des faits matériels. Ce qui reste à l'Italie pour établir l'ancienneté de ses travaux d'émaillerie peinte, ce sont plusieurs monuments conservés, quoique méconnus, dans presque tous les Musées de l'Europe [2]. Ces monuments, il est

1. Labarte, *Histoire des arts industriels*, 2e édition, t. III, p. 385.

2. Le Musée du Louvre, notamment depuis la donation Davillier, possède un nombre assez considérable d'émaux italiens. Une des plus belles pièces connues est le médaillon à deux faces de la collection d'Ambras, à Vienne. Le plus extraordinaire des émaux italiens que j'aie jamais vus est celui qui appartient à M. le comte de Valencia, à Madrid.

Déjà au XVIe siècle, croyons-nous, on savait faire en France la distinction entre les émaux italiens et les émaux de Limoges. On lit, dans un inventaire inédit de 1561, qui m'est communiqué par M. Emile Molinier, les deux passages suivants : « Ung petit tableau d'esmail d'Italie, auquel y a une Notre Dame de Pitié et aultres personnages, de la haulteur de cinq poulces, dans ung estuy plat doublé de veloux. — Ung aultre tableau d'argent esmaillé à la façon d'Italie ou y a ung Saint Jehan-Baptiste de la mesme grandeur du précédent. »

Je crois que, de l'opposition des termes « émail d'Italie » et « émail de Limoges, » on peut conclure qu'il s'agit ici plutôt d'émaux peints que de nielles ou d'émaux translucides sur relief.

vrai, n'ont pas été classés jusqu'ici à une date bien fixe. Mais leur style et les analogies qu'ils présentent avec la peinture sur verre contemporaine permettent d'en attribuer quelques-uns avec certitude au milieu du XVe siècle. Nous savons quel fut, pendant la première Renaissance, l'éclat jeté par la verrerie vénitienne très florissante déjà vers 1440[1]. Nous aurions même pu conclure *a priori* de l'existence de cette industrie, alors si prospère, à celle des émaux peints dont les procédés de fabrication sont identiques. Munis de fours et de couleurs fusible, les verriers devaient être nécessairement les premiers émailleurs, et ils le furent, en effet, comme le prouve la confrontation des plus anciens émaux peints et de quelques pièces de verrerie vénitienne. Les couleurs vitrifiables étant les mêmes chez les verriers et chez les émailleurs, Angelo Beroviero da Murano[2], qui travaillait au moins de 1459 à 1464, n'a pas pu ignorer que les émaux qu'il étendait sur le verre pouvaient également s'étendre sur le métal. En tout cas, la statuette du Musée de Dresde nous prouve que son contemporain et son ami Filarete connaissait, en 1465, les procédés de l'émaillerie peinte. Alors, j'ai voulu savoir si Filarete avait parlé de l'émail dans son *Traité d'architecture*[3]. J'avoue n'y avoir rencontré qu'une fois le terme d'émail[4] sans qu'on puisse l'attribuer avec certitude à un travail de peinture. Mais ce silence ne prouve rien, sinon que l'occasion lui a manqué de révéler un secret qu'il possédait, ou qu'il a voulu se taire sur des recettes constituant alors la fortune de certains fabricants et dont la divulgation n'était pas sans péril[5]. Car, à propos de mosaïques, Filarete nous entretient de ses relations avec le célèbre artiste de Murano, Angelo

1. Vincenzo Lazari, *Notizia delle opere d'arte e d'antichità della raccolta Correr di Venezia*, Venise, 1859, p. 39 à 96.

2. Cité par Lazari, *Notizia... della raccolta Correr*, p. 94, et par M. Piot dans le *Cabinet de l'Amateur*, 1861-1862, p. 46.

3. La copie du manuscrit de Filarete, conservé à Florence, m'a été obligeamment communiquée par M. Müntz.

4. Voici le passage où Filarete décrit une œuvre d'orfèvrerie : «..... altare tucto d'argento con molti intagli e *smalti* bellissimi. » La suite a été publiée par M. Müntz, *Les arts à la cour des Papes*, t. I, p. 245.

5. On remarquera, en lisant le *Traité d'architecture*, que, pour tout ce qui est recette, Filarete se dérobe souvent aux questions. Il dit à son interlocuteur qu'il ne veut pas répondre pour le moment, qu'il le fera plus tard. C'est le cas pour les procédés du verre et pour les procédés des bas-reliefs de pâte. On connaît, d'autre part, avec quelle jalousie les secrets de fabrication étaient conservés. Cf., dans Lazari, *Notizia, etc.*, l'histoire de l'apprenti qui dérobe le cahier des recettes de son maître. Cf. également Armand Baschet, *Les archives de Venise*, p. 650.

Beroviero, et le sculpteur nous apprend alors qu'il pratiquait lui-même certains procédés de l'art du verrier. Voici le curieux passage de son *Traité d'architecture :*

«... Ma chi fara questi musaichi e questi vetri?

« I musaici gli fara uno mio amicissimo, il quale si chiama maestro Agnolo da Murano.

« Quale? Quello che fa quelli belli lavori cristallini.

« Signor, si.

« E gli altri vetri che tu di che parranno che ci siano figure dentro iscolpite e in forma di diaspri.

« Questi faro io.

« O sali (*sic*) tu fare.

« Signor, si.

« Do, dimmi in che modo si fanno quelli con quelle figure dentro che paiono, e anche gli altri haria caro sapere.

« Io non ve lo voglio al presente insegnare. Ma, quando v'insegnero quella pasta e altre cose, v'insegnero anchora questa[1]. »

Si l'auteur des portes de bronze de Saint-Pierre de Rome ne pensait pas s'abaisser en pratiquant l'art du verrier, je ne vois pas qu'il y ait de raisons pour me refuser de croire qu'il ait aussi professé un art tout voisin, celui du peintre émailleur. J'en conclus donc que, dans la statuette de Dresde, les plaques d'émail sont, comme la sculpture du bronze, l'œuvre de Filarete lui-même. Voilà donc un nom d'artiste autour duquel on pourra bientôt grouper quelques-unes des plus anciennes manifestations de l'émaillerie peinte de l'Italie. Ce nom italien, que M. Labarte et ses trop fidèles caudataires déclaraient impossible à trouver, se lira désormais en tête des listes des émailleurs de tous les pays. Notons enfin que, si la date de 1465 n'est qu'un jalon provisoire, — car bientôt sans doute on remontera beaucoup plus loin, — notre démonstration, toute précaire qu'elle soit encore, n'en suffit pas moins à modifier dès aujourd'hui les doctrines actuellement répandues et toute la chronologie de l'histoire de l'émail peint dans l'Occident.

Louis COURAJOD.

(*A suivre.*)

1. Eug. Müntz, *Les arts à la cour des Papes*, t. II, p. 295. Une traduction de ce passage a été donnée par M. Piot dans le *Cabinet de l'Amateur*, 1861-1862, p. 46.

FRESQUES INÉDITES DU PALAIS DES PAPES A AVIGNON ET DE LA CHARTREUSE DE VILLENEUVE

(PREMIER ARTICLE.)

(PLANCHE 45.)

Ceux des lecteurs de la *Gazette archéologique* qui ont bien voulu prendre la peine de suivre mes précédentes publications connaissent les noms de la plupart des artistes auxquels nous devons les fresques conservées à Avignon[1]. Je me propose d'étudier aujourd'hui, non plus la biographie des auteurs, mais la composition et le contenu même de leurs œuvres, trop imparfaitement appréciées jusqu'ici. Les photogravures, toutes inédites, jointes à mon essai lui donneront, je l'espère, quelque attrait et quelque utilité.

Avant de passer à la description des fresques de la tour Saint-Jean, au palais des Papes, et de la Chartreuse de Villeneuve, qui font l'objet spécial du présent travail, il ne sera pas sans intérêt, à ce que je crois, d'analyser quelques documents propres à éclairer le rôle joué par Pierre Roger de Limoges, devenu le pape Clément VI.

A Avignon, la majeure partie du palais pontifical conserve le souvenir de ce souverain magnifique, la façade occidentale, la salle du Consistoire, la tour Saint-Jean, etc., élevées sous la direction de l'architecte Pierre Obreri[2]. Le fameux pont du Rhône, dont il fit réparer quatre arches, témoigne également de ses goûts de constructeur. A Villeneuve, on lui doit la fondation de l'« hospicium », à la Chaise-Dieu enfin, pour nous borner à la France, celle d'un

1. *Gazette archéologique*, 1881, p. 98-104 (la statue d'Urbain V). — Le *Courrier de l'art*, 15 décembre 1881 (un document inédit sur les fresques du palais des Papes à Avignon). — *Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France*, 1884 (le palais pontifical de Sorgues; les peintures de Simone Martini à Avignon). — *Le Bulletin monumental 1885* (les peintures d'Avignon pendant le règne de Clément VI), etc.

2. Voyez *Bulletin du comité des travaux historiques et scientifiques; section d'archéologie*, 1884, p. 383-443.

ensemble de monuments véritablement imposant, dont la description a été récemment publiée par M. Maurice Faucon[1].

L'Italie reçut également des témoignages de la magnificence du Pape. A Rome, il fit achever la façade de la basilique de Saint-Paul (commencée par Jean XXII) et y fit apposer ses armes. Au Latran, le cloître conserve encore des fragments d'un autel également à ses armes. A Florence, une fresque attribuée à Orgagna, dans l'église Santa-Croce, perpétua les traits du pontife, qui, d'après Vasari, avait commandé au célèbre peintre, sculpteur et architecte florentin plusieurs peintures[2].

L'orfèvrerie tient, comme de juste, une place considérable dans les dépenses de Clément VI. Les principaux orfèvres attachés pendant son règne à la cour pontificale s'appelaient Marco di Lando (Orlando) et Menichius[3]; tous deux remplis-

1. « Ipse etiam Palatium Avinionis amplificavit recte de media parte, quum per prius per Benedictum Papam XII prædecessorem suum licet solemne factum fuisset de duobus angulis, ipsum tamen perficiendo fecit quadrangulare, totam plateam muris altis et turribus aliis primis æqualibus claudendo et circumeundo. In hac autem parte, licet omnia ædificata seu constructa sint ad modum solemnia, et aspectu valde decora, tria sunt tamen, quæ reliqua specialiter excedunt, videlicet Capella Major, Audientia, et Terraciæ superiores, quum quo ad id pro quo constitutæ et ordinatæ sunt, forte non est in mundo Palatium, in quo non dicam solemniores, immo nec pares existant, attenta præsertim eorum contiguitate, quum de una ad aliam sine medio ascensus vel transitus facile existat. » (Muratori, *R. I. S.*, t. III, 2e partie, p. 560.)

2. « Se ne torno Andrea a Fiorenza, dove, nel mezzo della chiesa di Santa Croce, a man destra, in una grandissima facciata, dipinse a fresco le medesime cose che dipinse nel Campo Santo di Pisa, in tre quadri simili, eccetto però la storia dove san Macario mostra a tre re la miseria umana, e la vita de'romiti che servono a Dio su quel monte. Facendo, adunque, tutto il resto dell'opera, lavorò in questa con miglior disegno e più diligenza che a Pisa fatto non avea, tenendo nondimeno quasi il medesimo modo nell'invenzione, nelle maniere, nell scritte e nel rimanente; senza mutare altro che i ritratti di naturale, perchè quelli di quest' opera furono parte d'amici suoi carissimi, quali mise in Paradiso, e parte di poco amici, che furono da lui posti nell'Inferno. Fra i buoni si vede in profilo, col regno in capo, ritratto di naturale papa Clemente VI, che al tempo suo ridusse il giubileo dai cento ai cinquanta anni, e che fu amico de' Fiorentini, ed ebbe delle sue pitture, che gli furon carissime. » (Vasari, t. I, p. 600.)

3. Voici, à titre de spécimen, quelques pièces comptables se rapportant à ces artistes :

1343, 3 mai. Mutuavimus Marcho Lando servienti armorum aurifabro pro jocali dni nri faciendo X marchas auri ad pondus avinionense. (*Arch. sec. du Vatican*, Intr. et Exit. Cam., 1343 et ss., fol. 39.)

1343, 29 mai. Cum Menichius aurifaber et serviens armorum dni nri pape recepisset a Camera XIX uncias, XIIII d. auri de una navicula fracta et XLIX januen. auri, computat posuisse in constructione dicte navicule facte de novo I unc. pro liga valor. X sol. mon. avin., et sic est summa XX unc. XIIII d., dicta vero navicula nova ponderat XXII unc. III d. auri et sic posuit de suo I unc., XIII d. auri. Valent X flor., VIII d. tur. gross. arti. Item computat pro fabrica dicte navis XI flor. que omnia fuerunt sibi soluta preter naviculam fractam in XLIX januen. auri, XXI flor., VIII d. tur.

saient, en outre, les fonctions de sergents d'armes, fonctions dans lesquelles leur succédèrent, aux xve et xvie siècles, un si grand nombre de leurs confrères, y compris Benvenuto Cellini.

Je doute fort que quelque objet d'orfèvrerie sorti de leurs mains soit parvenu jusqu'à nous. La rose d'or, donnée par Clément au roi Louis de Hongrie, le 27 mars 1348, est certainement depuis longtemps perdue[1]. Il en est de même, selon toute vraisemblance, des lampes d'argent, dont un manuscrit de la Bibliothèque Nationale, qui nous a été signalé par M. Louis Courajod, nous a conservé le dessin. Ces lampes, données par le souverain pontife, en 1349, à l'église du Saint-Esprit, dans la ville du même nom, étaient au nombre de trois. La plus grande avait 9 pouces de diamètre et 7 pouces de hauteur; les deux autres chacune 8 pouces de diamètre et 6 de hauteur; les chaînes environ un pied de long; les armoiries pontificales (six roses surmontées des clefs ou de la tiare) étaient émaillées de bleu et de jaune[2].

Ceci dit, nous passons à l'examen des fresques de la tour Saint-Jean, fresques qui, on le sait, ornent deux chapelles superposées, celle de Saint-Jean-Baptiste au premier étage, celle de Saint-Martial ou de l'Inquisition, au second.

La décoration de ces chapelles semble avoir été commencée en 1343, une année après l'avènement de Clément VI. J'ai du moins montré que les peintures de la chapelle de Saint-Martial étaient terminées au mois de janvier 1346. Des documents encore inédits me permettent de préciser la date des travaux.

gr. ar[ti], X s. parve mon. avinion.

1344. 13 février. Francisco Bruni pro CLXXVII perlis per eum de mandato dni nri emptis ab Andrea Guetti argentario avinionensi... pro qualibet perla VII d. tur. gross., valent in summa CIII fl. LIII d. tur. gr.

1346. 3 mai. Marcho Lando argentario pro septro per eum facto quod datum fuit dno Delphino Vienn. de auro Camere apostolice IIII marchas auri ad pondus Avinion. in CCII duplis de Yspania. Ponderavit autem dictum septrum factum IIII marchas minus X den. auri.

Item pro factura dicti ceptri (*sic*) ad rationem VII flor. pro marcha XXVIII flor.

Item solvimus dicto Marcho pro III smaragdis grossetis positis in virga dicto dno Delphino data VIflor. Debet dictus Marchus X den. auri de XXIII carratteribus.

Item fuerunt posite in dicta virga dicti dni Delphini de perlis thesauri VI perle grosse.

Item III balaci qui fuerunt extracti de quodam anulo pontificali. (*A. S. V.*, Intr. et Exit. Cam., 1345-1346, fol. 139.)

1. Voy. Cartari, *la Rosa d'oro pontificia*, Roma, 1681, p. 59.

2. Fonds latin, n° 11907 (fol. 27). Papiers de Montfaucon. Communication du président d'Aigrefeuille le père.

Nous y voyons que, le 13 août 1345, m^e Chrétien, verrier, reçoit 59 livres 15 sous pour prix de trois vitraux doubles destinés à la chapelle nouvelle, située au dessus de la garde-robe du Pape. Or la chapelle Saint-Jean a précisément trois fenêtres hautes (la chapelle Saint-Martial n'a que deux grandes fenêtres et une petite). En 1346, le même artiste touche le prix de huit vitraux destinés à la salle du Consistoire et de deux vitraux destinés à la salle (?) située au dessous de la chapelle Saint-Michel, cette chapelle dont les peintures, dues au pinceau de Matteo di Giovanetto de Viterbe, jouissaient d'une si grande célébrité : « In primis occurrit capella, quæ magnæ turri, de qua cameram faciebat (papa), annexa est; quam usque a fundamentis usque ad primum girum turris ejusdem in honorem sancti Michaelis erexit, illamque fecit picturis pulcherrimis exornari[1]. »

Les fresques de la chapelle de Saint-Martial ou de l'Inquisition, par laquelle nous commencerons notre analyse, se composent : 1° d'un médaillon du Christ peint sur la clef de voûte; 2° de huit segments de voûte contenant les principaux épisodes de l'histoire de saint Martial, saint auquel Clément VI, en sa qualité de Limousin, avait une dévotion particulière; 3° de quatre fresques verticales peintes sur les quatre parois.

EUGÈNE MÜNTZ.

(*A suivre.*)

1. 1345. 12 août. Magro Xpiano (Christiano) factori vitrearum pro tribus vitreis duplicibus per ipsum factis in capella nova facta supra gardarobam dni nri pape que cannate per Petrum Galterii continent in universo CXXXIX palmos ad racionem V s. pro quolibet palmo, LIX lb. XV s.

1346. 30 janvier. Magro Christiano vitreario pro V vitreis factis in capella et studio hospicii dni quondam Neapoleonis preter magnam vitream capelle predicte que est supra altare, de qua satisfactum fuit eidem diu ante.

Item pro duabus vitreis factis subtus capellam novam S. Michaelis prope magnam turrim palacii apostolici....

29 août. Computavit Christianus vitrearius de vitreis per ipsum factis in consistorio palatii ap^ci, et primo computat posuisse in VII fenestris parvis dicti consistorii quarum quelibet habet IIII palmos in altitudine et in latitudine CXII palmos quadratos vitri, videlicet in qualibet fenestra VIIII palmos, valent ad rationem pro quolibet palmo V s., XXVIII libr. que fuerunt sibi solute in XXIII flor., VIII s., singulis florenis pro XXIII s. computatis.

ÉTUDE SUR QUELQUES CAMÉES

DU CABINET DES MÉDAILLES

(Planche 42.)

I.

CAMÉE ATTRIBUÉ A SÉLEUCUS Ier NICATOR, ROI DE SYRIE, A ALEXANDRE LE GRAND ET A ACHILLE.

Buste de profil d'un homme, aux traits réguliers, sévères en dépit de la jeunesse du personnage, attestée par le léger duvet qui ombrage sa joue; il est coiffé d'un casque à aigrette, muni d'une visière décorée de rinceaux, mais sans autres ornements. Ce camée, qui ne nous est pas arrivé entier, est gravé sur une calcédoine à trois couches où domine le blanc. Hauteur du fragment, 7 centimètres; largeur, 74 millimètres.

Ce camée est le plus important de ceux qui entrèrent au Cabinet des médailles, en 1862, par la mémorable donation du duc de Luynes. On peut faire remonter l'exécution de cette œuvre remarquable de l'art grec aux temps qui virent s'établir les royautés des capitaines d'Alexandre; je serai moins affirmatif en ce qui concerne la patrie de notre camée. Peut-être est-il sorti d'un atelier d'Alexandrie d'Égypte. Tout au moins existe-t-il quelques motifs de croire avec Charles Lenormant que la ville fondée par le vainqueur de Darius fut un chef-lieu pour la glyptique, et par conséquent que beaucoup des grands camées qui sont arrivés jusqu'à nous y ont été gravés.

« Il y a grande vraisemblance, » disait mon savant prédécesseur au Cabinet des médailles, « à ce que les principaux camées sur sardonyx, tels que celui de « Vienne[1] et de la Sainte-Chapelle[2], aient été gravés à Alexandrie..... Rappe-

1. *Trésor de numismatique et de glyptique. Iconographie des empereurs romains*, etc., pl. VIII.

2. *Ibid.*, pl. XII.

« lons-nous que les sardonyx les plus anciennement travaillées que l'on « connaisse sont des portraits de Ptolémée Philadelphe et de son épouse « Arsinoé[1]. »

Le même savant fait ensuite observer que « les pierres dures qu'on employait « à cet usage devaient être amenées par le mouvement du commerce d'Arabie « en Égypte ». C'est à propos d'une médaille frappée à Alexandrie, sous Tibère, que Charles Lenormant a émis cette opinion, à l'appui de laquelle il aurait certainement ajouté d'autres arguments, s'il ne l'avait pas livrée tout à fait incidemment[2] à ses lecteurs. Sans insister sur cette hypothèse plus que son

1. Avec et après Visconti, on a, en effet, souvent reconnu Ptolémée Philadelphe et l'une de ses femmes (nommées toutes deux Arsinoé) sur les trois camées auxquels Charles Lenormant fait allusion ; toutefois cette attribution, sur laquelle ce n'est pas ici le lieu de s'expliquer, n'a pas été acceptée par tout le monde, et nous verrons que Ch. Lenormant lui-même ne s'y est pas toujours arrêté. Ces camées sont aujourd'hui dans les Cabinets de Saint-Pétersbourg, de Vienne et de Berlin. Le plus célèbre, le plus beau, le plus grand de ces monuments (16 cent. de haut. sur 12 de larg.) fut longtemps connu sous le nom de camée Gonzaga, parce qu'il avait longtemps appartenu aux ducs de Mantoue. (Ch. Ottfried Müller, *Handbuch der archæologie der Kunst*, 3e édit., p. 168, § 161, n° 4, et trad. de Pal Nicard, t. I, p. 212, § 163). On ignore comment ce précieux monument était devenu la propriété de l'impératrice Joséphine, grand amateur de pierres gravées, mais on sait que la bonne et gracieuse princesse, dont ce n'est pas l'action la plus méritoire, en fit présent à l'empereur de Russie en souvenir de la visite que celui-ci lui fit à la Malmaison, en 1814. Ce camée a été souvent gravé, d'abord dans l'*Iconog. grecque* de Visconti, pl. LIII, n° 3; p. 209 du t. I, publié en 1811, alors que le monument était entre les mains de Joséphine, puis en 1849, dans la *Numismatique des rois grecs* du *Trésor de numismatique et de glyptique*, ouvrage publié sous la direction de Charles Lenormant, pl. LXXXXIV; texte p. 163. Voyez encore Ottfried Müller et F. Wieseler, *Denkmæler der alten Kunst*, 2e édit., t. I, p. 46, et *Atlas*, pl. LI, n° 226a.

La seconde des pierres en question, celle de Vienne, a été aussi publiée plusieurs fois. (Voyez *Supplément* à l'*Iconographie grecque* de Visconti, publié à la fin de l'*Atlas* de l'*Iconographie romaine* de Mongez, pl. LXIV A, n° 1.) Antérieurement, ce camée avait été expliqué par Visconti dans l'*Iconographie grecque*, t. III, p. 211, et aussi en 1788, dans le *Choix des pierres gravées du Cabinet impérial de Vienne*, par Joseph Eckhel, p. 38, pl. X; dans l'ouvrage plus récent sur les camées du même Cabinet, de Joseph Arneth, *Die antiken Cameen*, etc., p. 18, pl. V, et enfin dans la *Numismatique des rois grecs*, que l'on vient de citer, texte p. 166 et 167, pl. LXXXIII.

La troisième de ces pierres, le camée de Berlin, est moins important et moins célèbre que les deux premières. On en trouvera la figure dans les *Denkmæler der alten Kunst*, 2e édit., publiée en 1884 ; ce camée est attribué dans cet ouvrage à Ptolémée Philadelphe et à sa seconde femme Arsinoé. (V. p. 47 du t. IV, et pl. I, n° 228.) Sur cette planche, on a réuni les deux premiers de cette triade de camées.

2. *Trésor de numismatique et de glyptique. Iconographie des empereurs romains*, p. 17, colonne 2, à la fin, du *Commentaire du n° 3 bis* de la pl. IX. Voyez encore dans le même ouvrage, p. 7, commentaire du n° 1 ou 2 de la pl. IV, où l'auteur parle d'un autre célèbre camée de Vienne, celui-ci de l'époque romaine, représentant, selon lui, Auguste et Rome, et laisse entendre qu'il pourrait bien avoir été gravé à Alexandrie. (V. colonne 2 de cette même page 7.)

auteur lui-même, on rappellera que, dans le livre XXXVII de son *Histoire naturelle* où il s'étend sur les gemmes, Pline nous apprend que les Lagides se plaisaient à réunir les belles matières que l'on trouvait soit dans leurs États, soit ailleurs. Entre autres faits de cet ordre, il montre les deux premiers rois d'Égypte recevant des cristaux de roche et des topazes[1], pierres qui ont été souvent gravées dans l'antiquité; il nous apprend que l'on recueillait des agates dans l'Égypte même[2], ce qui autorise à croire qu'on les employait sur place. Quant à ce que dit Ch. Lenormant des arrivages de pierres dures de l'Inde et de l'Arabie en Égypte, il l'avait pris, sans songer à le dire, dans ce même Pline, qui parle des sardonyx comme venant de l'Inde et de l'Arabie[3], et qui, enfin, après avoir cité les fleuves *Acesinus* et *Ganges* comme *gemmiferi*[4], proclame l'Inde comme la terre la plus riche de toutes en gemmes[5].

Tout en répétant que je penche vers l'adoption de l'hypothèse de Ch. Lenormant sur l'importance probable des ateliers de gravure sur pierres dures d'Alexandrie, je ferai une réserve sur l'une des assertions de cet érudit. « Les « sardonyx les plus anciennement travaillées que l'on connaisse, dit-il, sont « les portraits de Ptolémée Philadelphe et de son épouse Arsinoé. » Ce n'est peut-être pas exact sous cette forme absolue; il exista et il existe encore des sardonyx travaillées qui ont précédé le règne de Ptolémée Philadelphe; ce qui est vrai, c'est qu'il n'en existe pas de l'importance de celles citées par Lenormant, et il savait avant nous que l'art de la glyptique était plus ancien que l'établissement de la dynastie des Lagides, ce dont pourrait faire douter l'affirmation échappée à ce savant qui l'aurait ainsi modifiée : parmi les sardonyx les plus importantes que l'on connaisse, on remarque les portraits de Ptolémée Philadelphe et d'Arsinoé sa femme.

Le décret d'Alexandre le Grand, défendant à tout autre que Pyrgotèles de graver son portrait sur pierres dures, prouverait à lui seul que l'art de la glyptique florissait bien avant la mort du vainqueur d'Arbelles, puisque celui-ci

1. Pline, *Hist. nat.*, XXXVII, III, 9, et XXXVII, VIII, 32. Il faut noter que la *topaze* de Pline pourrait bien ne pas être la pierre que nous nommons ainsi; mais peu importe, il s'agit ici certainement de pierres dures et bonnes à graver.

2. *Ibid.*, XXXVII, X, 54.

3. *Ibid.*, XXXVII, VI, 13.

4. *Ibid.*, XXXVII, XIII, 77.

5. *Ibid.*

pouvait placer un graveur au même rang que Lysippe et Apelles auxquels il avait réservé le droit de sculpter et de peindre son image[1].

J'arrive à la question capitale, la question iconographique. Sommes-nous en présence de la jeunesse éternelle d'un dieu, ou de la jeunesse éphémère d'un mortel, révélée par le duvet qui ombrage la joue du personnage dont nous avons ici l'image? S'agit-il en un mot d'un dieu, d'un héros ou d'un roi? Il n'y a guère à choisir hors de ces trois hypothèses. Disons-le franchement; l'absence de tout attribut, de tout symbole, rend à peu près impossible la réponse à cette question. Le casque ne peut nous aider; il n'a rien de particulier; on le rencontre partout, notamment sur les médailles de Velia[2]. Si rien ne manquait à ce camée, peut-être la partie qui nous en a été ravie par le temps aurait-elle offert quelque aliment à notre curiosité; mais, dans l'état fragmentaire où le monument nous est arrivé, il n'y a d'autre ressource que la comparaison de ce portrait avec d'autres portraits connus. Eh bien! je n'ai rien trouvé qui pût satisfaire aux exigences de la critique, ce qui, d'ailleurs, n'a rien qui doive surprendre; tout archéologue ne sait-il pas que l'iconographie est l'une des branches les plus périlleuses de son métier. Les maîtres les plus habiles, les plus expérimentés, ont rarement triomphé des obstacles qu'elle présente, et, entre autres preuves de la vérité de cette assertion presque banale, on rappellera le nombre d'erreurs que n'a pas su éviter E.-Q. Visconti, dans son *Iconographie grecque*, un savant livre cependant, mais que déparent ses témérités.

« C'est toujours avec peine et défiance que je hasarde mon opinion sur des

1. Pline, *Hist. nat.*, VII, 38 (Édit. Sillig.) « Idem hic imperator (Alexandre), edixit ne quis ipsum quam Apelles pingeret, quam Pyrgoteles scalperet, quam Lysippus ex aere duceret, quae artes pluribus inclaruere exemplis. » Ailleurs, XXXVII, 1, 4, Pline avait déjà parlé de cet édit, mais en d'autres termes; cette fois, il ne parle que de Pyrgotèles auquel Alexandre aurait réservé le droit de graver son portrait sur émeraude, « confirmat hanc eandem opinionem edictum Alexandri Magni, quo vetuit in hac gemma ab alio se scalpi quam a Pyrgotele, non dubie clarissimo artis ejus. » Si décret il y eut, celui que nous avons d'abord mentionné paraît plus rationnel que celui-ci d'après lequel les plus infimes artistes auraient pu graver le portrait du Macédonien et le défigurer, pourvu que ce ne fût pas sur émeraude.

2. P. Carelli. *Numorum Italiæ veterum Tab.* CCC. *Edidit Cavedoni.* (V. pl. CXXVII, nos 8 et 9.) La plupart des monnaies de Velia donnent à la tête de Minerve un casque semblable à celui de notre camée; seulement, le casque de ces monnaies est parfois orné soit d'un griffon, soit d'une couronne d'olivier.

« choses qu'il est impossible d'éclaircir; je mets dans ce nombre quantité de « têtes que nous présentent les monuments de l'antiquité. On veut absolument « y reconnaître des dieux, ou des souverains, ou des grands hommes, comme « s'il avait été défendu aux particuliers de se faire représenter par des artistes.»

Cette phrase de l'abbé Barthélemy, véritable profession de foi sur une des difficultés de l'archéologie, que je me plais à enchâsser dans le commentaire de notre camée, se trouve dans une lettre au comte d'Angiviller qui avait consulté le garde des médailles du Roi sur deux pierres gravées, dont l'une était attribuée à Régulus et l'autre était balancée entre Annibal et Pyrrhus[1]. Annibal ou Pyrrhus! Est-il assez visible que, suivant l'usage, on voulait à tout prix un nom célèbre, et qu'en même temps l'on croyait tout simple de déterminer l'original d'un portrait d'apparence antique. Il ne faudrait pas croire que des attributions aussi plaisamment arbitraires n'eussent été possibles qu'au XVIIIe siècle. Aujourd'hui, elles ne se produiraient peut-être pas avec cette naïveté; mais on en a vu surgir dans le nôtre qui ne sont pas mieux fondées. Une autre preuve, et non la moins concluante, du danger des attributions iconographiques, c'est la divergence des opinions émises à l'endroit de monuments que leur importance a signalés à l'attention des savants depuis des siècles. Veut-on quelques exemples à l'appui de la réserve que je pratique et que je recommande? Le plus grand, le plus célèbre de tous les camées antiques, un camée dont l'antiquité est démontrée par des documents remontant au XIVe siècle, une des gloires du Cabinet de France, le camée de la Sainte-Chapelle, qui n'a de comparable que le grand camée de Vienne, ce camée est considéré depuis Peiresc, comme représentant la famille des Césars sous Tibère, les morts dans le ciel, les vivants sur la terre; sur cette désignation générale, on est unanime. L'est-on en ce qui concerne les noms à donner à tous les personnages qui figurent sur cette précieuse épave des siècles[2]? Est-on d'accord sur l'attribution des trois grands camées dont on vient de

1. *Œuvres diverses de J.-J. Barthélemy*, Édition de l'an VI. (T. IV, p. 184. Lettre du 27 oct. 1787.)

2. Le camée de la Sainte-Chapelle, le grand camée de France, l'agate de Tibère, l'apothéose d'Auguste, porte le n° 168 dans le *Catalogue* publié, en 1858, par M. Chabouillet. La meilleure reproduction de ce monument est celle du *Trésor de numismatique*. (Voyez *Iconog. des empereurs romains*, etc., pl. XII. Le texte est page 23.)

parler; on croit généralement qu'ils représentent des Lagides, mais lesquels? Si Visconti, suivi par plusieurs, donnait les deux premiers à Ptolémée Philadelphe et à sa femme Arsinoé, on l'a déjà dit, tout le monde ne partage pas cette manière de voir. Je ne puis allonger cette notice en énumérant les avis divers émis à ce sujet; il suffira de noter que Ch. Lenormant, qui, en 1843, dans l'*Iconographie des empereurs romains*, citée plus haut, reconnaissait sur ces camées les portraits de Ptolémée Philadelphe et de son épouse Arsinoé[1], proposait, en 1849, après Visconti, dans la *Numismatique des rois grecs*, de les attribuer à Ptolémée VI Philomètor et à Cléopâtre sa femme[2], convenant en même temps, il est vrai, que la « question resterait sans doute à jamais incertaine. »

Ces exemples et cette déclaration d'un savant éminent suffiront, je l'espère, à montrer que ce n'est pas par excès de timidité que je viens de parler du danger des attributions iconographiques, et que ce n'était pas une précaution oratoire destinée à justifier la réserve que je crois devoir garder à l'endroit de notre camée; d'ailleurs, j'ai déjà exprimé ces idées dans un mémoire où je fus amené à combattre une attribution de Visconti qui me paraît erronée aujourd'hui comme il y a vingt ans[3].

A. CHABOUILLET.

(*La suite prochainement.*)

1. *Iconographie des empereurs romains*, p. 17, colonne 2, à la fin.

2. Voyez p. 166 et 167 de cet ouvrage dans le *Trésor de numismatique*.

3. Voyez *Dissertation sur un statère d'or du roi inconnu Acès ou Acus*, dans le tome XXIX des *Mémoires de la Société impériale des antiquaires de France*, publié en 1865.

FOUILLES ET RECHERCHES ARCHÉOLOGIQUES

AU SANCTUAIRE DES JEUX ISTHMIQUES

(Suite et fin[1].)

IV

RUINES D'EPHYRA. — LE DIOLCOS. — LA NÉCROPOLE DE CORINTHE.

RUINES D'EPHYRA. — Au sud de l'enceinte de Poseidon, sur une haute colline qui domine le stade, à dix minutes du chemin qui mène au Vieux-Corinthe, on trouve les restes considérables d'une ville fondée et taillée sur le roc. Le plateau, d'où le regard s'étend à la fois sur la mer d'Égine et sur les montagnes de la baie de Corinthe, a une altitude moyenne de 90 à 110 mètres. Toute la partie orientale est, sur une longueur d'un kilomètre et sur une largeur de 300 mètres, couverte d'empreintes de maisons, de rues, d'escaliers. C'est l'emplacement d'une ville fort ancienne, aussi curieuse et plus variée à certains égards que les rochers taillés de l'Aréopage et du Pnyx ou de la colline de Munychie.

Du côté du nord-ouest, on arrivait dans la ville par une pente assez douce. Deux rues principales donnaient par là accès au plateau. L'une conduit à l'extrémité orientale de la ville, qui est tournée vers l'enceinte de Poseidon. L'autre est un large chemin creux, profondément taillé dans le roc. Il est bien conservé sur une longueur de 30 mètres, il est large de 5 mètres et creusé à 1 m 75 au dessous des terrasses voisines. Il aboutit au milieu du plateau, non loin d'une petite esplanade qui paraît avoir été le centre de la ville. C'était l'entrée principale.

Du côté du sud-est, les rochers sont abrupts, les pentes très rapides, l'accès très difficile; on ne pouvait monter à la ville que par des rampes et des esca-

1. Voir le précédent article dans la *Gazette archéologique*, 1885, p. 205 à 214.

liers. Le plateau était, là, rendu inaccessible par de hautes murailles naturelles, taillées de façon à former une série de terrasses superposées. Par les sentiers ouverts dans le roc, on s'élevait péniblement d'une terrasse à l'autre, entre deux rangées de chambres coupées dans le roc. La plus longue de ces rampes est en face de l'extrémité du vallon où l'on avait établi le stade. On en suit les détours pendant plus de deux cents mètres. Cette rampe donnait accès à une foule d'habitations. Les parois sont formées par des pans de rochers habilement coupés et polis, parfois à une hauteur de plus de deux mètres. Une de ces chambres, dont les quatre côtés sont bien conservés, a 3 m 10 sur 4 m 10; on voit encore le seuil de la porte, des moulures empreintes sur le roc, et, à main d'homme, une petite cavité pour la lampe.

Si à l'endroit où ce chemin débouche sur le plateau on se tourne vers le nord-est, c'est-à-dire dans la direction du sanctuaire de Poseidon, on aperçoit une série d'escaliers qui ont d'ordinaire quatre ou cinq marches, parfois jusqu'à vingt ou trente. Ces escaliers mettaient soit les maisons, soit les ruelles, en communication directe avec la rue principale de la ville.

Cette grande rue, qui est entièrement taillée sur le roc au sommet du plateau, longe et domine les terrasses du côté sud-est. Elle est dirigée, comme le plateau lui-même, du sud-ouest au nord-est; elle s'étend sur une longueur d'environ six cents mètres. A l'ouest, elle apparait à quelque distance d'anciens tombeaux taillés qui sont tournés vers l'Acrocorinthe. Elle passe entre des maisons et des citernes circulaires ou ovales. L'une de ces maisons se compose de quatre petites chambres et a la forme d'une croix (6 mètres sur 7 m 20). A quelque distance de là, sont tracés sur le roc deux cercles concentriques qui paraissent indiquer la place d'un autel. La voie principale, de ce côté, est large de 3 m 20. Près d'une citerne, elle tourne brusquement, rejoint le chemin creux décrit plus haut et débouche sur une esplanade carrée qui devait être une agora, sans doute bordée de petits temples. Au delà de cette place, la voie se divise. L'un des tronçons suit le côté nord-ouest du plateau et se perd bientôt. L'autre côtoie les pentes abruptes du sud-est, rejoint la rampe principale, les escaliers et les rampes secondaires; elle ne s'arrête qu'au bout de la ville, sur un rocher à pic qui domine de très haut l'enceinte de Poseidon. C'est dans

cette partie de la ville que les habitations sont surtout nombreuses et variées. Citons, à côté d'un escalier à dix marches, une chambre où a été taillé une sorte d'évier. Plus loin, deux escaliers à dix marches alternent avec deux citernes ovales. Puis c'est une habitation à deux chambres, l'une n'ayant d'issue que sur celle de devant. Voici un petit escalier de quatre marches entre deux pièces; un escalier tournant à plus de vingt-cinq marches; une citerne ronde; une habitation à double issue, d'une part sur la grande rue, d'autre part sur une rampe qui contourne le rocher.

En somme, le plan de la ville est simple. On arrive sur le plateau des deux côtés par une série de chemins, rampes ou escaliers, tous taillés sur le roc, jusqu'à une grande rue qui traverse la place et toute la ville, et autour de laquelle sont groupées la plupart des maisons. Les autres chemins, dont on retrouve çà et là quelques vestiges, ont une importance secondaire. Les rues, les fondations, les parois des maisons, le mobilier, tout est taillé dans le rocher. On rencontre çà et là des moulures. Mais tout a un caractère nettement archaïque.

Nous avons diverses raisons de croire que c'est là l'emplacement de l'ancienne Ephyra, la ville qui domina l'isthme avant Corinthe; elle devint sans doute une des bourgades de la région, et enfin fut de bonne heure abandonnée par les habitants qui s'établirent cent mètres plus bas, plus près de la mer, autour de l'enceinte de Poseidon.

1° D'après les vieilles légendes, Ephyra était voisine du sanctuaire de Poseidon isthmique[1].

2° Les premiers habitants d'Ephyra étaient des Phéniciens et des Ioniens[2]. Ces émigrants, venus de l'est, avaient dû s'établir près de la côte orientale de l'isthme, à proximité de leurs comptoirs de la mer d'Égine. Au témoignage de Pausanias[3], c'est en effet à l'est que débarque le dieu phénicien Melkart, associé à Poseidon isthmique, le dieu ionien, sous le nom de Mélicerte.

1. Cf. le commentaire d'Eckhel, *Doctrina nummorum*, sur les médailles à la légende Ἴσθμια.

2. Cf. Curtius, *Peloponnesos*, 586 sq.

3. I. 44, 8; II. 1, 3. — Cette scène légendaire que rapporte Pausanias, Mélicerte porté vers la côte par un dauphin, est très souvent représentée sur les monnaies de Corinthe.

3° C'est près du sanctuaire de Poseidon qu'étaient les tombeaux des vieux rois, des vieux héros de l'isthme[1], ce qui est tout naturel si la ville primitive était au dessus du sanctuaire. La tradition se conserva d'ailleurs; c'est surtout dans cette direction que s'étendit la nécropole de Corinthe[2].

4° On ne s'explique pas, par les raisons politiques ou commerciales, pourquoi Corinthe, pourvue des excellents ports de Cenchreæ sur la mer d'Égine et de Lechæon sur le golfe de Corinthe, avait conservé le port de Schoinos, très éloigné de la ville, situé en dehors des fortifications de l'isthme, à la merci de l'ennemi, et où les vaisseaux, même de nos jours, ne sont jamais en sûreté. Au contraire, si la ville primitive était voisine de Schoinos, on comprend que le port antique ait été conservé par une sorte de tradition religieuse.

5° De plus, la grande divinité de Corinthe fut toujours Poseidon; il avait des temples à Lechæon, à Cenchreæ, à Corinthe[3]; jamais on ne contesta aux Corinthiens le droit de diriger les jeux isthmiques. Et cependant Poseidon n'avait sur l'Acrocorinthe qu'une place tout à fait secondaire, bien après Aphrodite et Hélios[4]. C'est là un fait essentiel dans une ville hellénique. Si au contraire Ephyra était à côté du sanctuaire de Poseidon isthmique, on comprend que le dieu ait eu la prépondérance dans la ville primitive et l'ait gardée dans la ville nouvelle.

6° Enfin on se figure mal ces commerçants phéniciens[5] et ioniens fondant leur comptoir d'Ephyra, loin de la côte, au sommet de l'Acrocorinthe où l'on arrive par des pentes très escarpées, à six cents mètres d'altitude.

Telles sont les raisons sérieuses qui nous ont déterminé à attribuer le nom d'Ephyra à cette acropole qui domine le sanctuaire de Poseidon isthmique.

1. Pausanias, II. 2, 1-2.

2. Voyez plus loin les inscriptions et les antiquités trouvées dans cette partie de la nécropole, non loin de l'enceinte de Poseidon.

3. Cf. les deux premiers chapitres des *Corinthiaques* de Pausanias; ces divers temples de Poseidon y sont décrits ou mentionnés.

4. Ce fait résulte très nettement de la description de Pausanias et est confirmé par tous les auteurs. Le temple du Poseidon de l'Acrocorinthe était situé assez bas, sur les dernières pentes de la montagne, du côté du sud. C'est là qu'ont été trouvées les plaques de terre cuite peintes avec inscriptions à Poseidon, dont la plupart sont aujourd'hui à Berlin. Les inscriptions viennent d'être reproduites par Rohl (*Inscriptiones græcæ antiquissimæ*, chapitre sur Corinthe).

5. Parmi les divinités phéniciennes de l'isthme, on cite Athêna Phoinike ou Ellotis, Aphrodite Urania, Mélicerte, Porphyrion (fils de Sisyphe). Cf. Kiepert, *Lehrbuch der alten Geographie*, II, p. 274.

Une légende corinthienne[1] explique bien comment la souveraineté de l'isthme est passée d'Ephyra à Corinthe. Un jour, Poseidon et Hèlios se querellèrent dans l'isthme, comme Athèna et Poseidon en Attique. On sait que ces disputes de divinités symbolisent des rivalités de races. Hèlios obtint l'Acrocorinthe, Poseidon garda l'isthme. Or Hèlios est le dieu des Doriens, Apollon; Poseidon est le dieu ionien. C'est donc à l'époque de la conquête dorienne que la souveraineté passa d'Ephyra à Corinthe. Les auteurs nous disent en effet qu'Ephyra prit le nom d'Hèliopolis. Ces querelles et ces changements de nom cachent une révolution politique, la substitution des Doriens aux Ioniens et aux Phéniciens.

Le diolcos. — On sait que, pour éviter un long détour et les tempêtes des caps de Laconie, les marins grecs avaient pris l'habitude de transporter par dessus l'isthme leurs vaisseaux de petite dimension. On avait établi à cet effet tout un service de machines. C'est ce qu'on appelait le δίολκος.

Sur la foi de Strabon, les archéologues ont placé le diolcos entre Schoinos et Lechæon. Diverses raisons historiques et archéologiques nous avaient rendu suspect ce témoignage de Strabon. En étudiant le terrain avec M. Gerster, ingénieur en chef du nouveau canal, nous avons été amené à admettre que le diolcos allait du port de Cenchreæ au port de Lechæon.

1° Strabon dit que du côté de Schoinos est le δίολκος, l'endroit le plus resserré de l'isthme[2]. Il donne au mot δίολκος un sens général et par suite très vague; il désigne par ce mot toute la partie la plus étroite de l'isthme.

2° Schoinos était en dehors des fortifications de l'isthme. En temps de guerre, tout commerce était naturellement interrompu de ce côté; au contraire, les communications restaient libres entre Cenchreæ, Corinthe et Lechæon. De plus, Schoinos est un très mauvais mouillage, Cenchreæ un port excellent.

3° Pour conduire les marchandises et les vaisseaux de Schoinos à Lechæon,

1. Pausanias, II, 1, 6 : Λέγουσι δὲ καὶ οἱ Κορίνθιοι Ποσειδῶνα ἐλθεῖν Ἡλίῳ περὶ τῆς γῆς ἐς ἀμφισβήτησιν, Βριάρεων δὲ διαλλακτὴν γενέσθαι σφίσιν, Ἰσθμὸν μὲν καὶ ὅσα ταύτῃ δικάσαντα εἶναι Ποσειδῶνος, τὴν δὲ ἄκραν Ἡλίῳ δόντα τὴν ὑπὲρ τῆς πόλεως.

2. Strabo, VIII, 6, 4 : κατὰ δὲ τὸν Σχοινοῦντα ὁ δίολκος, τὸ στενότατον τοῦ Ἰσθμοῦ. — VIII, 6, 22 : ἀπὸ δὲ τῶν Κεγχρεῶν ὁ Σχοινοῦς, καθ' ὃν τὸ στενὸν τοῦ διόλκου.

il eût fallu traverser les fortifications de l'isthme, la ville sacerdotale, toute la nécropole de Corinthe.

4° Enfin, pour aller de Schoinos à Lechæon, il faut s'élever sur un plateau de plus de cent mètres, dont les pentes sont très rapides aux alentours du sanctuaire. Au contraire, on va de Cenchreæ à Lechæon sans monter à plus de 60 à 70 mètres, et la pente est régulière, à peu près insensible. C'est ce dont on se rendra compte à la seule inspection des courbes sur notre carte de l'isthme. Nous devons cette remarque à M. Gerster. C'est un argument très sérieux, si l'on songe au rôle des machines sur le diolcos.

D'ailleurs, au texte vague de Strabon, on peut opposer les assertions précises d'auteurs dignes de foi. Pline l'Ancien[1] et le continuateur de Théophane[2] placent le diolcos de Lechæon à Cenchreæ. C'étaient les deux principaux ports, et, à vrai dire, les seuls ports de Corinthe. Schoinos ne devait être fréquenté que par les voyageurs et les dévots, au temps des jeux et des foires, pendant la belle saison. Lechæon et Cenchreæ, où l'on voit encore des loges de vaisseaux et d'autres ruines considérables, étaient protégés par le mur de l'isthme. Pausanias parle d'une route de Cenchreæ à Corinthe. Elle longeait le tombeau de Diogène, traversait le bois de cyprès et le faubourg de Craneion[3]. Tel devait être à peu près le tracé du diolcos; là est la pente la plus douce, on se croit toujours en plaine.

La nécropole de Corinthe. — Pour comprendre la topographie de la nécropole de Corinthe, il faut gravir les flancs escarpés de l'Acrocorinthe, contourner les belles murailles de la citadelle qui reposent sur de vieilles assises helléniques, il faut entrer dans la ville abandonnée, dans cet immense dédale de constructions turques où l'on distingue encore quelques débris de monuments grecs, romains, byzantins. A gauche, non loin de la porte, un café turc, abandonné comme toutes les maisons depuis le tremblement de terre de 1858, est soutenu par des colonnes romaines en granit. Près de là, nous avons trouvé cette inscription :

1. IV, 5 : Lecheæ hinc, Cenchreæ illinc, angustiarum termini, longo et ancipiti navium ambitu quas magnitudo plaustris transvehi prohibet.

2. *Theophanes continuatus*, p. 300 (*Historicus byzantinus* de Bekker). — Cf. aussi Thucydide, VIII, 8-10; les alliés transportent leur flotte du golfe de Corinthe à Cenchreæ et non à Schoinos.

3. Pausanias, II, 2, 4.

ΚΥμΗΤΗ	Κυμητή[ρι-
ΟΝΔΙΑΦΟ	ον διαφό-
ΡΩΝΕΛΠΙ	ρων Ἐλπι-
ΔΙΑΝΟΥ	διάνου
ΚΑΙΘΩμΑ	καὶ Θωμα-
ΔΙΑC +	δίας +

Il faut s'élever au milieu des bâtisses en ruines, jusqu'à l'immense citerne de Pirène aux riches colonnes et, plus haut encore, jusqu'aux débris du temple d'Aphrodite. De ce point culminant, on embrasse du regard les deux mers, les monts Geraniens, Salamine, Égine, les hauts pics neigeux d'Arcadie, les bourrelets blanchâtres des monts de Sicyone, puis le golfe de Corinthe et la chaîne du Parnasse. A ses pieds, on a les masures du vieux Corinthe et les colonnes du vieux temple dorique. La plaine s'étend dans trois directions et, aussi loin que la plaine, s'étend la nécropole. Depuis deux mille ans[1], on y viole des tombeaux, on y trouve des merveilles. Les bronzes et les terres cuites de Corinthe sont aujourd'hui plus en faveur que jamais. Tous les pallikares, une longue pique de fer en main, interrogent le sol, surtout la nuit; beaucoup des objets découverts dans les tombeaux sont aussitôt brisés ou mutilés par maladresse ou cupidité.

On trouve quelques sépultures le long de la route du vieux Corinthe à Lechæon, près des remparts qui reliaient la ville au port. Nous y avons vu dégager deux piédestaux en marbre qui avaient deux mètres de côté et étaient placés à 1 m 50 l'un de l'autre. Les quatre faces étaient couvertes de sculptures délicates et d'ornements. Tout cela a déjà été presque entièrement détruit par les paysans et les voyageurs. Sur le piédestal de gauche, on distinguait un homme couché; sur celui de droite, une femme. Autour de chacune des bases courait une gracieuse frise d'une très légère exécution. Parmi les sujets qui y étaient représentés, citons une danse d'amours et un génie ailé. La plus grande

1. Les colons romains de Corinthe donnèrent l'exemple. Les auteurs y font des allusions continuelles. On sait quelle fut en Italie la vogue des objets d'art corinthiens.

partie de cette jolie frise a été, comme le reste, cassée à coups de marteau et vendue en détail.

Il y avait aussi une voie de tombeaux dans la direction de Sicyone; mais on n'y a trouvé, lors de notre séjour dans l'isthme, que des vases insignifiants. Voici cependant trois inscriptions qui proviennent de cette région. La première est une dédicace à Apollon, dont le temple devait occuper l'emplacement de la petite église Haghios Iohannes :

ΔΟΜΕΤΙΑ ΦΙΛΙΠΑ,	Δομετία, Φιλίπα[ς	*Domitia, (filia) Philippæ*
ΚΑΙΛΟΥΚΙΟΥΔΟΜΕΤΙΟΥ	καὶ Λουκίου Δομετίου	*et L. Domitii L. F,*
ΛΟΥΚΙΟΥΥΙΟΣΦΑΛΕΡΝΑ	Λουκίου υἱός, Φαλέρνα[ς,	*Falerna (tribu),*
ΣΑΤΟΡΝΙΛΑΑΠΟΛΛΩΝΙ[1]	Σατορνίλα, Ἀπόλλωνι.	*Satornila (cognomen), Apollini.*

La seconde se rapporte à une famille de grands prêtres des Augustes [2] :

ΙΑΣΕΒΑΣΤΗ	...ια Σεβαστή
ΠΥΘΟΚΛΕΟΥΣ	...Πυθοκλέους
ΥΘΥΓΑΤΗΡ	...υ θυγάτηρ
ΣΤΟΥΑΜΙΝΙΟΥ	...ς τοῦ Ἀμινίου
ΡΟΣΓΥΝΗ	...ρος γυνή
ΛΑΥΔΙΟΥ	...Κ]λαυδίου
ΣΑΡΧΙΕΡΕΩΣ	...ς ἀρχιερέως
ΜΗΤΗΡ	...μήτηρ
ΤΗΔΙΑΒΙΟΥ	...τη διὰ βίου
ΑΣΣΕΒΑΣΤΗΣ	...ας Σεβαστῆς

1. Cette inscription a été publiée par Le Bas-Foucart (*Meg. et Pel.*, 91), qui y ont vu une inscription funéraire. — Notre lecture, qui nous paraît donner un sens bien plus satisfaisant, est confirmée par de bons estampages.

2. Cette inscription nous a été signalée par notre ami Arthur Engel, ancien membre de l'école d'Athènes. — Nous avons nous-même revu et estampé à la Nouvelle Corinthe cette pierre qui appartient aujourd'hui à M. Kidonaki, directeur de la Banque. — H., 0m 35; L., 0m 20. — Hauteur des lettres, 0m 025.

La troisième est une inscription byzantine :

ΟΝΔΙΑΦЄ	...ον διαφε...
ΔωΡωΔΟΜ	...δωρῶ δομ...
ΘΙȢ$^{\Pi}$Α$^{\Lambda}$Α^{T}Ι^{K}ΚΒΑ^{C}Ι$^{\Lambda}$ΙΚ	...θίου παλατίου καὶ βασιλικ[οῦ
ΤȢΤȢΓΝΗC	...τούτου γνησ...
ΟΤΟC	...ότος

La nécropole de Corinthe s'étendait surtout vers le nord-est, dans la direction du sanctuaire de Poseidon. Les champs qui bordent le chemin pendant 8 à 10 kilomètres renferment presque tous des tombeaux. Aux portes de Corinthe s'étendait un vaste bois de cyprès : c'était le faubourg du Craneion, où Diogène roulait son tonneau, où l'on voyait le temenos de Bellérophon, le temple d'Aphrodite Melænis, le tombeau de la courtisane Laïs qui représentait une lionne tenant un bélier[1]. Cette région est pleine de débris antiques, surtout dans le voisinage des carrières qui ont souvent servi de sépultures. La propriété des frères Tripos renferme un aqueduc. A 200 mètres de là, on mit à découvert, en 1883, de gros murs dirigés du nord au sud et un escalier. Une partie des blocs qui formaient ces constructions ont été transportés dans la cour de la maison. Tout le reste a été détruit, volé ou enfoui de nouveau. Près de là, on a découvert en même temps des stèles funéraires qui ont eu le même sort. Il en est cependant une[2] dont nous avons pu copier l'inscription :

ΝΕΙΚΗΦΟΡΕ	Νεικήφορε
ΜΑΛΧΙωΝΟC	Μαλχιῶνος,
ΧΑΙΡΕ	Χαῖρε.

Dans la même région a été trouvée une large plaque avec inscription latine. C'est l'épitaphe d'un colon romain de Corinthe, consacrée par sa femme, V. Cæsennia, surnommée Laïs :

1. Pausanias, II. 2, 4. — Le tombeau de Laïs est figuré de la même façon sur des monnaies de Corinthe.

2. Largeur, 0m,37; hauteur, 0m,43; épaisseur, 0m,11.

V.CAESENNIA	*V. Cæsennia*
LAIS SIBI ET	*Lais sibi et*
P. CAESENNIO ΘAMYRI	*P. Cæsennio Thamyri,*
VIRO SVO	*Viro suo.*

Dans les tombeaux de cette région, les petites lampes de terre cuite se rencontrent en abondance; beaucoup sont ornées de jolis reliefs où sont figurées des scènes de genre. Plusieurs portent des inscriptions. Sur deux lampes nous avons lu la signature :

ΛΟΥΚΙΟΥ — Λουκίου ;

Sur une troisième :

ΠΕΥCΦΟΡΟΥ — Π. Εὐσφόρου ;

Sur une quatrième :

ΛΕωΝΑC — Λεώνας.

Ce sont des marques de fabrique, comme on en lit sur les vases de tous les pays grecs ou romains.

De ces tombeaux sont sortis récemment quelques beaux vases qui ornent les musées d'Athènes, et deux miroirs gravés au trait, fort curieux, dont l'un est aujourd'hui à Paris, l'autre à Berlin.

Environ à mi-chemin de l'Acrocorinthe et du sanctuaire de Poseidon isthmique, des ouvriers qui construisaient une route ont dégagé une chambre sépulcrale ornée de peintures. On y voyait des joueurs de flûte, des danseuses, des scènes mythologiques. La décoration, assez banale, rappelait celle des maisons ordinaires de Pompéi. En voulant consolider les murs pour conserver les fresques, on les a détruites en partie. Les peintures qui restent ont été copiées par ordre du gouvernement grec; on peut les voir aujourd'hui dans un des musées d'Athènes.

Enfin, vers l'extrémité orientale de la nécropole, non loin du sanctuaire des

jeux isthmiques, à un mètre au dessous du niveau actuel, on a récemment dégagé trois blocs de marbre de mêmes dimensions (longueur 1^{m} 50; largeur 0^{m} 80; hauteur 0^{m} 30). Ils sont ornés de moulures à la partie inférieure et portent une inscription sur l'un des petits côtés. Sur le premier, on lit :

ΠΟΛ.ΣΤΡΑΤΟΥ Πολ(υ)στράτου;

Sur le second :

ΑΡΙΣΤΑΓΟΡΑΣ Ἀρισταγόρας;

Sur le troisième :

ΠΑΝΤΑΚΑΡΙΔΑ Πανταχαρίδα.

Ces trois blocs, de même marbre, de même forme et de mêmes dimensions, ont dû être placés là ensemble. Ils recouvraient des tombeaux et, sans doute, supportaient des statues équestres; sur l'un d'eux sont encore visibles des trous de scellement. Ils ne sont plus en place, l'un même est sens dessus dessous. Les paysans affirment qu'ils les ont trouvés en cet état. Dans ce cas, ces sépultures, qui sont d'époque grecque, auraient été violées déjà, il y a fort longtemps, sans doute par les marchands d'antiquités de la colonie romaine.

PAUL MONCEAUX.

CHRONIQUE

31 DÉCEMBRE 1885

ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS & BELLES-LETTRES

Séance du 11 Septembre 1885.

M. Dieulafoy, complétant ses communications sur les fouilles qu'il a faites en Susiane, fait connaître les nouvelles qu'il a reçues de ses collaborateurs, MM. Babin et Houssay. Ces derniers, forcés par la chaleur de quitter le pays pendant quatre mois, se sont rendus à Ispahan, en passant par Mal-Amir, Ram-Hormuz, Chapour, Chiraz, Nakhché-Roustem et Persépolis. A Mal-Amir, ils ont photographié les bas-reliefs et les inscriptions de Kaleh Faraoun (la forteresse de Pharaon) et de Chekiaft Salmon (la grotte de Salomon), que l'on ne connaissait encore que par des croquis très imparfaits. Ces bas-reliefs représentent des personnages vêtus de l'ancien costume élamite. Les vêtements qui y sont figurés ont la plus grande analogie avec ceux du roi noir découvert dans les ruines des palais susiens. A Chapour, ont été prises les photographies de bas-reliefs sassanides, également inédits. Enfin, et ce point est le plus important, M. Babin, sur des indications réitérées et précises de M. Dieulafoy, a pu faire élever devant le tombeau de Darius, situé à Nakhché-Roustem, un échafaudage haut de vingt mètres et photographier le testament du grand roi Achéménide. Jusqu'à ce jour, ce document du plus haut intérêt historique n'avait pu être copié, à raison de sa position, que d'une façon très incomplète. M. Dieulafoy, à son premier voyage, l'avait examiné en se faisant suspendre à l'extrémité d'un câble, mais il n'avait pu, dans cette position, manœuvrer sa chambre noire. L'échafaudage a permis, en outre, de découvrir sept inscriptions inédites, cachées sous un enduit calcaire. En faisant tomber cet enduit, on a vu apparaître les inscriptions, colorées en bleu turquoise. M. Dieulafoy pense que la coloration des caractères gravés, destinés à être vus de loin, était un fait général, mais que dans les autres inscriptions, non protégées comme celle-ci par un enduit, la couleur a été effacée par le temps.

Séance du 18 Septembre 1885.

M. P.-Charles Robert dans un mémoire intitulé : *Dissémination et centralisation alternatives de la fabrication monétaire depuis la période gauloise jusqu'au commencement de la seconde race*, esquisse l'histoire du monnayage dans notre pays au temps des Gaulois, des Romains, des Mérovingiens et des premiers Carolingiens.

M. Casati, qui avait avancé dans un mémoire précédent que les Étrusques avaient surpassé les autres peuples de l'antiquité dans l'art de travailler les métaux, s'attache à justifier cette proposition par l'étude des monuments de bronze qu'ils ont laissés. Trois grandes et magnifiques statues du musée de Florence, la Minerve, l'*Arringhatore*, qui porte dans une inscription étrusque l'indication de son nom, *Auleri Metelis*, la Chimère, qui porte comme le beau Griffon de Leyde l'inscription étrusque *Tinkšil*, sont, dit-il, des monuments reconnus de premier ordre ; à côté de ceux-ci on peut placer une multitude d'objets de toute sorte, armes,

casques, cuirasses, ustensiles de la vie ordinaire, et surtout les miroirs et les candélabres. M. Casati décrit le candélabre de Cortone, avec l'inscription étrusque *Lumni*, trouvé, en 1840, à La Fratta; il mentionne d'autres candélabres, les uns conservés au musée Grégorien, d'autres trouvés récemment dans le port étrusque de Télamon. Puis, il arrive à l'étude des célèbres miroirs étrusques, qui, absolument unis et lisses sur la face principale, portent au revers des gravures au trait d'une grande finesse : on voit sur ces gravures toute l'histoire de l'Olympe antique, avec l'indication du nom des personnages en langue étrusque. L'histoire de Vénus, *Turan*, et de Vulcain, *Sethlans*, est un des sujets les plus fréquemment représentés, ainsi que les aventures d'Hélène, *Elinè*, de Ménélas, *Menle*, et de Pâris, *Elknstre*. On y trouve aussi Bacchus, et Apollon, *Aplu*, à côté de Jupiter et de Minerve, *Menrva*, Néoptolème et Prométhée, *Neftlaue* et *Prumathe*, Achille, *Akle*, Agamemnon, *Akmenrun*, et une divinité intermédiaire des Etrusques, ange ou démon, toujours représentée avec des ailes, que les Etrusques appelaient *Lasa*.

SÉANCE DU 25 SEPTEMBRE 1885.

M. LÉOPOLD DELISLE met sous les yeux des membres de l'Académie le fac-simile en héliogravure d'un document qui vient d'être signalé à l'attention du comité des travaux historiques par l'archiviste des Pyrénées-Orientales, M. Brutails. C'est une bulle originale du pape Serge IV, sur papyrus, de l'an 1011, conservée à la bibliothèque de Perpignan. On possède très peu de bulles aussi anciennes, huit ou neuf en France, au plus, pour les temps compris depuis l'origine de la papauté jusqu'au XIᵉ siècle. Cela tient en partie à ce que la chancellerie pontificale a continué jusqu'alors d'employer le papyrus, matière très peu résistante, tandis que dès l'époque mérovingienne l'usage du parchemin avait prévalu dans les chancelleries royales.

M. CLERMONT-GANNEAU communique des inscriptions recueillies en Terre-Sainte. L'une est en français et date du temps des croisades : ✠ *Ici cist* (sic pour *gist*) *Jaque le saboni(er) e trepasa al segunt jor de genvier en lan m cc lvii*. L'autre est en arabe et remonte au premier siècle de l'hégire. C'est l'inscription d'une borne milliaire, recueillie à El Khan, sur la route de Jérusalem à Damas, entre Jérusalem et Jéricho. On y lit : «..... Cette route est la..... des milles..... le serviteur de Dieu Abd-el-Melik, émir des croyants (que la miséricorde de Dieu soit sur lui)! De Damas jusqu'à ce mille, il y a 109 milles. » Les caractères de cette inscription ressemblent à ceux d'une autre inscription du sultan Abd-el-Melik, celle de la coupole de la Sakhra, à Jérusalem : sur celle-ci on lit le nom du sultan Al-Mamoun (813-833 de notre ère), mais d'autres indications chronologiques avaient déjà fait juger que ce nom avait dû être substitué après coup à celui d'Abd-el-Melik.

M. MOÏSE SCHWAB présente des observations sur l'âge et les caractères paléographiques de deux coupes magiques, découvertes en Mésopotamie, qui portent des inscriptions araméennes, et qu'il attribue au Vᵉ siècle de notre ère ou environ. L'écriture de ces petits textes marque une transition entre les lettres hébraïques carrées et l'écriture plus cursive dite de Raschi.

SÉANCE DU 2 OCTOBRE 1885.

M. ALEXANDRE BERTRAND commence la lecture d'un travail sur les âges de la pierre, du bronze et du fer. La distinction de trois époques dites *âge de la pierre*, *âge du bronze*, *âge du fer*, est due à Thomsen, conservateur du musée des antiquités du Nord, à Copenhague, qui l'appliqua, entre 1830 et 1835, au classement des objets confiés à sa garde. Ce principe de classement était justifié dans les limites où il l'appliqua, car il répondait bien à la réalité : dans le Danemark et la péninsule scandinave, en effet, l'examen des objets antiques trouvés dans le sol permet de distinguer trois époques de civilisation différentes antérieures à l'introduction du christianisme. Dans la

première période, les métaux étaient inconnus, les outils employés étaient faits de pierre, les morts étaient inhumés sous des monuments mégalithiques; dans la seconde et la troisième, les métaux étaient en usage et les morts étaient incinérés, mais, dans la seconde période, les seuls métaux connus étaient l'or et le bronze, tandis que dans la troisième on rencontre le fer et l'argent.

Cette distinction, qui convenait parfaitement à la Scandinavie, parut commode aux savants des autres pays, et ils s'empressèrent de l'adopter pour le classement de leurs antiquités nationales, sans examiner si elle s'y prêtait aussi bien. M. Bertrand proteste contre ce procédé, plus expéditif que scientifique, auquel un grand nombre de savants restent encore attachés aujourd'hui. Les trois âges de l'antiquité scandinave ne se sont pas succédé avec cette régularité dans tous les pays. On peut *a priori* distinguer partout un âge antérieur et un âge postérieur à l'emploi des métaux, et encore ceci comporte-t-il des exceptions, si, par exemple, dans une contrée, l'homme s'est établi tard et que les premiers colons aient apporté les métaux avec eux : c'est ainsi qu'en Allemagne et en Grèce il n'y a presque pas de trace d'un âge de la pierre. Mais il n'y a aucune raison pour que, parmi les métaux, le bronze ait été partout employé plus tôt que le fer. Le bronze est un alliage de cuivre et d'étain, et l'étain est un métal rare, que les populations primitives de bien des contrées n'ont pas dû avoir tout d'abord à leur disposition.

C'est sur les côtes de l'ouest et du nord de l'Europe, depuis le Portugal jusqu'à la Scandinavie, qu'on trouve le plus de trace des civilisations de l'âge de la pierre, ou plutôt des âges de la pierre, car il y en a eu plusieurs. M. Bertrand distingue l'âge archéologique, celui de l'homme diluvien ou quaternaire, contemporain des espèces animales aujourd'hui éteintes; l'âge des cavernes, qui nous a laissé de curieuses œuvres d'art sous la forme d'os de renne gravés ou sculptés, et l'âge néolithique ou âge de la pierre polie, qui a construit dans le voisinage des côtes les monuments mégalithiques, et dans l'Europe centrale les cités lacustres. Dans notre pays et dans le reste de l'ancienne Gaule, on rencontre à la fois des traces de ces trois degrés de la civilisation, tandis qu'ailleurs, en Scandinavie par exemple, l'époque néolithique est seule représentée et compose à elle seule l'« âge de la pierre » de Thomsen.

M. Bertrand commence ensuite l'exposé de ce qui concerne l'« âge du bronze ». Cet âge, dit-il, n'a existé, à proprement parler, qu'en Scandinavie et en Irlande; c'est une erreur d'en avoir introduit le nom dans l'étude des antiquités des autres pays.

Séance du 9 Octobre 1885.

M. Alexandre Bertrand termine sa communication sur les âges de la pierre, du bronze et du fer. Selon lui, l'âge du bronze n'a pas existé en Gaule : il est vrai que le bronze a été le premier métal introduit dans notre pays, mais les plus anciens objets de bronze qui y aient été recueillis ont été trouvés mêlés à des armes de pierre, sous des monuments mégalithiques; l'âge du bronze ne se distingue donc pas de l'âge de la pierre. Quant au fer, il paraît dans les divers pays, à des époques très différentes. En Afrique, dans l'Égypte notamment, il paraît aussitôt après la pierre, plusieurs milliers d'années avant notre ère. En Danemark et en Irlande, au contraire, le fer n'a commencé à être employé que vers les premiers temps de l'ère chrétienne. Chez nous, le fer se rencontre à partir du VIIe siècle avant notre ère; en quelques endroits, par exemple dans le département de la Lozère, on trouve le fer aussi bien que le bronze dans les monuments mégalithiques. En Italie et sur les bords du Danube, l'usage du fer est de quelques siècles plus ancien qu'en Gaule.

En général, il est impossible de déterminer une période précise qui doive être appelée à proprement parler l' « âge du fer ».

M. d'Arbois de Jubainville fait une communication sur les données que fournit la linguistique pour l'histoire ancienne des peuples celtiques.

Séance du 23 octobre 1885.

M. Homolle rend compte des dernières fouilles exécutées sous sa direction dans l'île de Délos. Il a continué et autant que possible achevé l'exploration du sanctuaire apollinien. Il a déterminé le tracé de l'enceinte, l'emplacement des portes, le réseau des voies qui y conduisaient et qui en partaient. Il a fixé les noms de plusieurs points du sanctuaire, découvert des monuments nouveaux, recueilli des fragments intéressants pour l'histoire de l'art et la restauration des édifices, constaté l'existence d'une ville groupée au Moyen-Age autour des établissements religieux et militaires des Hospitaliers de Saint-Jean. De plus, il a recueilli une cinquantaine de fragments et sculptures de marbre, quelques terres cuites et des débris de bronze. Le monument le plus curieux qu'il ait découvert dans ces fructueuses fouilles est un vase sculpté, signé d'Iphicratidès de Naxos, monument nouveau de l'école de Naxos, qui fut très florissante du septième au cinquième siècle avant J.-C. Les inscriptions, au nombre de 224, se divisent en comptes, décrets, inscriptions chorégraphiques, dédicaces, épitaphes, timbres amphoriques. Elles se répartissent sur la période comprise depuis le cinquième siècle jusqu'au premier siècle avant notre ère, et sont surtout abondantes aux troisième et deuxième siècles. Elles contiennent beaucoup de renseignements sur l'histoire de Délos, des Cyclades, de Rhodes et de tous les pays grecs, ainsi que sur le commerce et l'économie politique des anciens.

Séance du 6 Novembre 1885.

M. Schlumberger lit, au nom de M. Blancard, un mémoire ayant pour titre : *Théorie de la monnaie romaine au* III*e siècle après J.-C.* Ce travail rappelle d'abord le système monétaire de Rome au IIe siècle. Ce système est connu depuis longtemps, mais on ignorait ce qu'il était devenu au IIIe siècle, lorsque Caracalla y introduisit un nouvel élément, l'*argenteus* à tête radiée.

Avant l'apparition de cette nouvelle monnaie, l'*aureus* valait 25 deniers d'argent, le denier d'argent 4 sesterces, le sesterce 10 libelles, la libelle 2 singules, le singule 2 téronces. Il fallait donc 4,000 téronces pour faire un aureus, et 160 pièces de la même monnaie divisionnaire pour faire un denier d'argent.

Caracalla ne changea rien à la nomenclature qui précède ; mais, entre l'*aureus* et le denier d'argent, il introduisit l'*argenteus* à tête radiée, valant 1 denier d'argent et demi. Celui-ci fut relégué au troisième rang, et il ne valut plus que 2 soixante-quinzièmes de l'aureus, au lieu d'un vingt-cinquième. Il perdit, en outre, dans ce déplacement, son nom de denier, qui fut remplacé par celui de *petit argenteus*, sans qu'il fût rien changé, à son égard, à la valeur des autres monnaies divisionnaires. L'*aureus* arriva donc, d'après le nouveau système, à valoir 25 *argenteus*, 37 *petits argenteus* et demi, 150 sesterces, 1,500 libelles, 3,000 singules, ou enfin 6,000 téronces.

M. Reinach fait une communication sur *Musonius Rufus et l'île de Gyaros.* Musonius avait été banni sous le règne de Néron dans l'île de Gyaros, la moins importante des Cyclades. D'après un texte de Julien, M. Egger avait supposé que l'exilé y exerçait les fonctions de vérificateur en chef des poids et mesures. Il n'y avait là qu'une simple hypothèse. Aujourd'hui la question est entièrement élucidée par une récente découverte de M. Papadopoulos Kérameus, dans un manuscrit contenant six lettres de Julien. L'une de ces lettres contient un passage qui nous apprend que Musonius *prit les intérêts* de l'île de Gyaros, lorsqu'il y fut exilé. L'empereur loue Musonius de s'être occupé des intérêts de l'île où il était relégué. Musonius, en effet, découvrit une source dans cette île, jusqu'alors dépourvue d'eau. Cette source existe encore, et les voyageurs ont signalé les travaux de canalisation dont elle a été l'objet dans l'antiquité.

Séance du 20 Novembre 1885.

M. Ravaisson annonce que le musée du Louvre vient d'entrer en possession d'une collection de terres cuites qui lui a été

attribuée par M. le Ministre de l'instruction publique. Ces terres cuites proviennent des fouilles faites à Myrina (Asie-Mineure), par MM. Pottier, Salomon Reinach et Veyries, de l'École d'Athènes. Elles sont sorties de terre sous les yeux mêmes des explorateurs : l'authenticité en est donc indubitable, et l'on pourra s'en servir pour établir les règles critiques d'après lesquelles doivent être appréciés les monuments analogues. Un catalogue descriptif, rédigé par MM. Pottier et Reinach, est sous presse.

M. Ravaisson donne ensuite une seconde lecture de son mémoire sur *les Vases relatifs à la légende d'Achille.*

M. Schlumberger lit une note sur trois joyaux byzantins de sa collection qui portent les noms de plusieurs personnages historiques du IXe siècle, savoir :

1° Une bague d'or, qui a appartenu au grand empereur Basile, fondateur de la dynastie macédonienne, lorsqu'il n'était encore que grand chambellan (parakinomène) de son prédécesseur Michel l'Ivrogne ;

2° Une autre bague d'or, trouvée près d'Antioche : elle a appartenu au patrice Aëtios, drongaire des vigiles sous le même Michel, martyrisé par les Sarrasins sur les bords de l'Euphrate en 846 ;

3° Un fragment d'un reliquaire d'or, qui a renfermé des reliques de saint Etienne le Jeune, patriarche de Constantinople, fils de l'empereur Basile.

SOCIÉTÉ NATIONALE DES ANTIQUAIRES DE FRANCE

Séance du 2 Septembre 1885.

M. Molinier entretient la Société des registres des comptes des bâtiments exécutés à Fontainebleau de 1639 à 1642. Ces registres qui ont appartenu autrefois à la Bibliothèque de Nevers ont été l'objet d'un échange et se trouvent maintenant à la Bibliothèque du Palais de Fontainebleau. Le marquis de Laborde en a déjà publié quelques fragments. M. Molinier en a fait de nouveaux extraits plus étendus qu'il se propose de publier.

M. Héron de Villefosse communique une note sur la croix d'Ussy (Seine-et-Marne). Cette belle pièce d'orfèvrerie filigranée et gemmée d'un côté, niellée de l'autre, est un travail français du XIIIe siècle. Elle est ornée de plusieurs intailles romaines ; l'une de ces intailles porte une inscription de trois lignes.

M. Héron de Villefosse signale ensuite de la part de M. Vincent Durand, un cachet d'oculiste découvert à Julieu (Loire) et portant les noms de *Sextus Antonius Attalus*. Il indique également deux autres cachets du même genre trouvés à Charbonnier (Puy-de-Dôme), l'un avec le nom de *Julius Callistus* fait connaître un remède nouveau, l'*Harpagion* dont les qualités sont vantées par Pline, l'autre est au nom de l'oculiste *Sabinus*.

M. Héron de Villefosse termine en indiquant des copies d'inscriptions antiques relevées par lui dans le recueil de dessins de Jacopo Bellini récemment acquis par le Louvre. Ces textes proviennent pour la plupart de la ville d'Este : c'est un renseignement utile pour ceux qui s'occuperont de l'histoire de ce recueil.

Séance du 1 Novembre 1885.

Lecture d'une lettre de M. Jadart annonçant que l'Académie de Reims se propose de faire placer dans l'église Saint-Remy de cette ville une plaque portant une inscription à la mémoire de dom Thierry Ruinart, dont le tombeau est dans l'arrondissement actuel de Reims. Elle a déjà rendu un pareil hommage à dom Mabillon dans son village natal, et elle juge convenable d'associer dans un commun souvenir le maître et le disciple.

Lecture de deux lettres de M. de Laigue ; la première donne des renseignements sur la découverte d'une inscription romaine dans l'abbaye de Cantignano, et sur celle de mosaïques dans cette localité et à Lucques. Dans la deuxième lettre, M. de Laigue revient sur une précédente communication (11 juin 1884) relative à un diota à figures rouges sur fond noir. Il pense que le principal sujet représente Thétis allant remettre à son fils Achille les armes forgées par Vulcain.

M. Gaidoz lit une note sur des swastikas-fibules qu'il a vues au Musée de Hombourg-ès-Monts et qui proviennent du camp romain de Salburg; il signale aussi un curieux objet en bronze du Musée de Carlsruhe, formé d'une croix équilatérale suspendue à un croissant.

M. l'abbé Thédenat lit un mémoire de M. Berthelé sur l'église de Courcôme (Charente).

M. Courajod présente le moulage d'un remarquable buste de femme dont l'original est conservé en Angleterre dans la collection de Lord Elcho. Le nom du personnage représenté n'est pas connu, mais on doit voir dans cette sculpture un portrait du milieu du xve siècle. Ce moulage a été trouvé en Italie.

Séance du 11 Novembre 1885.

M. E. Molinier présente un médaillon de bronze qu'il a trouvé en Italie et qui reproduit exactement une cire colorée du xvie siècle faisant partie des collections Sauvageot, au Musée du Louvre. Grâce à la légende de ce médaillon on sait maintenant quel personnage représente la cire; c'est Pietro Machiavelli, et non Francesco Maria della Rovere, duc d'Urbin, ainsi que l'indique le catalogue.

M. G. Rey lit un mémoire intitulé *Note géographique sur Raphanee et Bayas;* ce sont deux localités dans la principauté d'Antioche, dont il détermine l'identification.

M. de Barthélemy communique une note de M. l'abbé de Cagny sur une stèle découverte près d'Amiens et représentant en relief quatre figures féminines drapées, de l'époque romaine.

M. Demay présente au nom de M. le comte de la Guère une matrice de sceau équestre en ivoire du xie siècle; elle porte la légende *sigillum Roberti de Tor....*

M. l'abbé Thédenat signale, d'après des renseignements fournis par M. l'abbé Bordes, la découverte d'un trésor de 1,200 deniers romains de l'époque impériale, à Cazères (Haute-Garonne).

M. Nicard entretient la compagnie de fouilles exécutées au lac de Neuchâtel.

M. Héron de Villefosse communique, de la part de M. Pallu de Lessert, le texte de quatre fragments d'inscriptions funéraires qu'on vient de découvrir à Narbonne.

M. Eug. Müntz annonce que, lors d'un récent voyage en Toscane, il a retrouvé, grâce à des documents inédits communiqués par Dom Basanini, le lieu de sépulture du plus habile des peintres verriers du xvie siècle, Guillaume Marcillat, le maître de Georges Vasari. Notre illustre compatriote, dont l'existence fut partagée entre la France et l'Italie, est enterré sur une des plus hautes cimes des Apennins, dans l'*Eremo* dépendant de l'antique couvent des Camaldules.

M. Courajod communique la photographie d'une figurine en bronze conservée dans la collection royale des antiques à Dresde; c'est une réduction de la statue équestre du Capitole connue sous le nom de Marc Aurèle. Une inscription gravée sur le piédestal de la figurine prouve qu'elle a été donnée par Filarete à Pierre de Médicis, en 1445. La comparaison de cet objet avec un bas-relief de la collection d'Ambras à Vienne (Autriche) permet d'attribuer avec certitude à Antonio Averlino ce bas-relief qui représente un épisode de la vie d'Ulysse. (*Voir plus haut l'article de M. L. Courajod.*)

Séance du 18 Novembre 1885.

Lecture d'une lettre d'un associé correspondant qui signale de nouveaux actes de vandalisme commis au Kef (Tunisie). Une intéressante inscription romaine qu'il avait lui-même découverte vient d'être détruite par un entrepreneur de travaux publics, les colonnes du temple situé entre les portes Cherfine et Bel-Ani n'ont pas été respectées davantage : elles sont actuellement débitées en petits cubes. Cette communication produit une visible impression sur les assistants ; un membre rappelle que la préservation des monuments antiques est précisément une question à l'ordre du jour du Parlement ; par un inconcevable oubli, les inscriptions qui constituent la principale richesse archéologique de l'Afrique française ne sont pas

même mentionnées par un seul mot dans le projet de loi; il est indispensable qu'une clause formelle à cet effet y soit introduite.

M. Corroyer présente des statuettes en bois qui portent pour marque une *main* frappée au fer rouge; il y reconnaît la marque des sculpteurs d'Anvers.

M. Ch. Robert lit une note sur un triens mérovingien inédit portant les légendes VICENIANA CIVI et ITVANINI NONIT et fait observer que le nom de Vienne en Dauphiné est toujours, sauf une exception, orthographié VIENNA, sans g.

M. Saglio fait circuler des photographies de verrières peintes par Guillaume Marcillat (xvie siècle).

M. Mowat communique des lampes en terre cuite paraissant provenir de Syrie et remonter au ive siècle de notre ère; elles portent des inscriptions chrétiennes moulées en relief, l'une ΙΗϹΟΥ ΒΟΗ[ΘΕΙ], l'autre ΕΥΛΟΓΙΑ ΚΥΡΥΟΥ (sic).

Séance du 25 Novembre 1885.

M. de Barthélemy communique de la part de M. Danicourt une note accompagnant l'envoi d'une tuile faîtière qui porte les lettres C L·B R· en relief, estampille de la *classis Britannica*. Cette tuile a été trouvée, ainsi que d'autres spécimens semblables, à Boulogne-sur-Mer, rue de la Porte-Gayolle, sur les bords de la Liane. M. Mowat fait observer que l'intérêt de cette communication réside surtout dans le fait de la découverte d'un certain nombre de tuiles sur un terrain déterminé; cette circonstance tendrait à prouver que le quartier des équipages de la flotte romaine était précisément à cet endroit.

M. Pallu de Lessert parle de son récent séjour en Algérie et des actes de vandalisme dont il a été témoin : il en fait remonter la responsabilité à l'administration qui laisse carte blanche aux entrepreneurs qu'elle emploie; la masse du public est malheureusement indifférente au sort des antiquités; il faudrait, par des écrits populaires et peu coûteux, développer le goût des études d'histoire locale.

M. Lecoy de la Marche présente quelques spécimens d'enluminure, et notamment d'application de l'or en feuille sur le parchemin, spécimens qui lui ont été envoyés par des artistes de province et exécutés d'après les recettes du *De Arti illuminandi*, grâce à la divulgation qu'il en a faite.

M. Courajod compare, à l'aide de photographies et d'un moulage, un buste en marbre du Musée du Louvre, provenant du château de Gaillon, avec une des statues d'apôtre du tombeau de Louis XII à Saint-Denis. Il en conclut que l'auteur du buste de Gaillon pourrait être l'un des membres de la famille italienne des Juste. (*Voir plus haut l'article de M. Courajod.*)

Séance du 2 Décembre 1885.

M. de Villefosse communique, au nom de M. Duvernoy, les photographies de deux figurines de bronze trouvées à Mandeure, un Jupiter et une divinité féminine drapée dont la tête manque.

Le même membre propose l'interprétation *Junonibus* pour le sigle inexpliqué I qui précède les mots SVLEIS SVIS dans une inscription de Vidy conservée à Lausanne, conformément à la dédicace *Sulevis Junonibus* d'une inscription de Marquise (Pas-de-Calais) précédemment expliquée par lui dans les *Comptes rendus de l'Académie des inscriptions* et par M. Mowat dans le *Bulletin épigraphique*.

BIBLIOGRAPHIE

248. BABELON (E.). Description historique et chronologique des monnaies de la république romaine, vulgairement appelées monnaies consulaires, t. Ier. Paris, Rollin et Feuardent, 1885, in-8°, LXVIII-562 p., fig.

249. BARBIER DE MONTAULT. Le Martyrium de Poitiers. Compte rendu des fouilles et de l'ouvrage du P. de la Croix. Poitiers, imp. Guillois, 1885, in-8°, 80 p.

250. BARTH (A.). Inscriptions sanscrites du Cambodge. Paris, Imp. Nat., 1885, in-4°, 181 p. (Extrait des *Notices et extraits des mss. de la Bibl. Nat.*, tome XXVII.)

251. BASTELAER (D.-A. VAN). Les grès Wallons. Grès cérames ornés de l'ancienne Belgique et des Pays-Bas. Bruxelles. G.-A. van Trigt, 1885, in-8°, 480 p., 19 pl.

252. BAYE (J. DE). Note sur l'usage des Torques chez les Gaulois. Paris, Imp. Nat., 1885, in-8°, 7 p. (Extrait du *Bulletin arch. du Comité des Tr. historiques.*)

253. Beitrage zur Kunstgeschichte. Neue Folge. I. Leipzig, Seemann, gr. in-8°.

Inhalt: Barock u. Rococo. Studien zur Baugeschichte d. 18. Jahrh. mit besond. Bezug auf Dresden, v. P. Schumann.

254. Bilder-Atlas der Wissenschaften, Künste u. Gewerbe. Leipzig, Brockhaus, in-4°.

255. BROUBECK (A.). Münzen aus der römischen Kaiserzeit, nach den Originalien im Brit. Museum abgebildet. Stuttgart, Metzler, in-f°.

256. BRUGSCH (H.) et J. DÜMICHEN. Recueil des monuments égyptiens. 5°. Partie. Leipzig, Heinrich, gr. in-4°.

Inhalt: Geographische Inschriften altaegyptischer Denkmaeler. An Ort u. Stelle gesammelt u. m. Übersetzg. u. Erlautergn. hrsg. v. J. Dumichen. 3. Abth.

257. BURCKARDT (J.). Die Cultur der Renaissance in Italien. 4. Aufl., besorgt v. L. Geiger. Leipzig. Seemann, 2 vol. gr. in-8°.

278. CAGNAT (R.). Exploration épigraphique et archéologique en Tunisie, 3° fascicule. Paris, Thorin, 1885, in-8°, 170 p. et 5 cartes. (Extrait des *Archives des Missions scientifiques et littér.*)

279. CAGNAT (R.). Cours élémentaire d'épigraphie latine. Paris, Thorin, 1885, in-8°, x-235 p.

280. CERF (Abbé). Notes sur la cathédrale de Reims. Paris, Imp. Nat., 1885, in-8°, 23 p. (Extrait du *Bulletin arch. du Comité des Tr. hist.*)

281. CHAMPIGNEULLE (C.). Le Vitrail. Paris, impr. de Borniol, 1885, in-8°, 32 p.

282. CLOQUET (L.). Peintures murales à la cathédrale de Tournai. Légende de sainte Marguerite. Bruges, impr. Desclée, 1885, in-4°, pl. (Extrait de la *Revue de l'Art chrétien.*)

283. CORTEZ (F.). Date de l'achèvement de l'église de Saint-Maximin (Var). Paris, Imp. Nat., 1885, in-8°, 12 p. (Extrait du *Bulletin arch. du Com. des Trav. hist.*)

284. COURAJOD (L.). Les débris du Musée des monuments français à l'École des Beaux-Arts. Caen, Leblanc-Hardel, 1885, in-8°, fig. (Ext. du *Bulletin monumental.*)

La suite de ce travail a été publiée dans le *Journal des Arts*, n^{os} des 13 et 20 novembre, 4 et 15 décembre, et dans la *Chronique des Arts*, n^{os} des 28 novembre et 5 décembre 1885.

285. DECHARME (P.). Mythologie de la Grèce antique, 2° édition. Paris, Garnier, 1885, in-8°, XXXVII-697 p.

286. DELADREUE (L.-E.). Berneuil, Notice historique et archéologique. Beauvais, imp. Père, 1885, in-8°, 89 p.

287. DELISLE (Léopold). Mémoire sur l'école calligraphique de Tours au IX° siècle. Paris, Imp. Nat., 1885, in-4°, 32 p., 4 pl. (Extrait des *Mémoires de l'Académie des insc. et belles-lettres.*)

288. Diehl (C.). Ravenne, études d'archéologie byzantine. Paris, Rouam, 1885, in-4°, 84 p.

289. Dietterlin (W.). Das Buch der Architectur. 2. Aufl. Berlin, Claesen, in-f°.

290. Domaszewsky. Die Fahnen der römischen Heere, dans les Abhandlungen d. archäologish-epigraphischen Seminariums der Universität Wien. Hrsg. v. O. Benndorf u. O. Hirschfeld. V°. part. Vienne, Gerold, in-8°.

291. Dumaine (L.-V.). Notre-Dame d'Alençon, ses parties remarquables, ses curés depuis 1660, ses récentes restaurations. Mamers, Fleury, 1885, in-8°, 48 p.

292. Faucon (A.). Notes archéologiques sur Saint-Denis de Gastines (Mayenne). Le Mans, imp. Monnoyer, 1885, in-8°, 16 p. et pl. (Extrait du *Bulletin de la Soc. d'Agr., Sciences et Arts de la Sarthe.*)

293. Filangieri di Satriano (L.). Chiesa e convento del Carmine Maggiore in Napoli : descrizione istorica ed artistica. Naples, Furchheim, 1885, in-8°, p. 317 (Extrait du 3° vol. des *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie napoletane.*)

294. Flouest (Ed.). Deux stèles de laraire suivies d'un appendice inédit et d'une note sur le signe symbolique en S; avec 19 pl. Paris, Leroux, 1885.

Tels sont les titres des mémoires connexes publiés récemment par M. Édouard Flouest, l'un des savants qui se sont le plus occupés de nos origines nationales. Ces travaux, dans lesquels de nombreux textes et monuments figurés sont mis en œuvre, constituent un important apport aux études sur la civilisation gauloise qui était ignorée pour ainsi dire dans la première moitié de ce siècle, et sur laquelle les découvertes faites dans le département de la Marne, en Alsace et dans le pays lingon spécialement étudié par M. Flouest, ont fourni tant d'éléments nouveaux.

Au nombre des problèmes posés devant les érudits qui s'occupent d'antiquités gauloises, on doit ranger surtout les divinités qui peuplent l'Olympe gaulois et les transformations qu'elles ont subies dans leurs noms et leurs attributs.

Depuis trente années surtout, on a signalé la découverte d'inscriptions gauloises, rares d'abord, mais dont le nombre s'accroît peu à peu, de monnaies, de stèles de laraires, de statuettes en terre cuite et en bronze, de statues en pierre, qui offrent aujourd'hui un ensemble permettant d'étudier avec quelque succès les grands dieux de la Gaule, ses divinités topiques et les attributs qui les accompagnent. Dans la publication que nous signalons aujourd'hui, M. Flouest a étudié d'abord la stèle découverte à Vignory (Haute-Marne) en 1856 (et conservée au Musée de Langres), ainsi que le seul attribut épargné par le temps qu'offre le personnage représenté sur ce monument. Il y reconnaît le serpent à tête de bélier ou *Criophore* et retrouve dans le dieu que ce serpent accompagne une divinité gauloise appartenant sans doute à une triade.

M. Flouest s'occupe ensuite de la stèle de Montceau (Côte-d'Or) représentant un *Dis Pater*, un Jupiter gaulois, la main gauche appuyée sur un marteau et tenant de la droite l'*olla* ou vase mystique. Il recherche les origines et les différentes formes de ce dieu au marteau. Il étudie séparément d'abord, puis dans leur ensemble, les trois attributs de Jupiter Taranis, l'S, le marteau et la roue.

La publication est terminée par une longue dissertation sur le signe symbolique en S, représenté sur des monnaies, des torques, des bracelets, une ceinture et autres antiquités découvertes dans les départements de la Marne, de l'Aube et de la Haute-Marne, sur des statuettes en pierre et en terre cuite, sur un vase, et parmi les attributs d'un *Dis Pater* en bronze découvert par Prignon au Châtelet (Haute-Marne) à la fin du XVIII° siècle.

Tous ceux qui s'occupent d'études gauloises doivent savoir gré à M. Flouest d'avoir apporté plus de lumière sur d'intéressants problèmes offerts depuis un certain nombre d'années déjà à la sagacité de l'archéologue et de l'historien.

Auguste NICAISE.

295. Friederichs (C.). Die Gipsabgüsse antiker Bildwerke der königl. Museen zu Berlin, in historischer Folge beschrieben. Bausteine zur Geschichte der griechisch-röm. Plastik. Neu bearb. v. P. Wolters. Berlin, Spemann, in-8°.

296. Furtwængler (A.). Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium der königl. Museen zu Berlin. 2 Bde. Berlin, Spemann, in-8°.

297. Garnier. La Verrerie et l'émaillerie. Tours, Mame, 1886, in-8°, fig.

298. Genevay. Le style Louis XIV. Paris, Rouam, 1886, in-4°, gr. (*Bibliothèque internationale de l'art.*)

299. Geschichte der deutschen Kunst, von R. Dohme, W. Bode, H. Janitschek, F. Lippmann und J. Lessing, 2. Lfg. Berlin, Grote, in-4°.

300. Geymuller (De). Documents inédits sur les manuscrits et les œuvres d'architecture de la famille des San-Gallo. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur, 1885, in-8°, 31 p. (Extrait des *Mém. de la Soc. des Antiquaires de France.*)

301. Gregory (C.-R.). Les cahiers des manuscrits grecs. Paris, Imp. Nat., 1885, in-8°, 12 p. (Extrait des *Comptes rendus des séances de l'Acad. des inscr. et belles-lettres.*)

302. Gritzner (M.), u. Hildebrandt (A.-M.). Wappen-Album der gräflichen Familien Deutschlands, Oesterreich-Ungarns u. s. w. 18. — 20. Lfg. Leipzig, Weigel, in-4°.

303. Guiffrey (G.). La Tapisserie. Tours, Mame, 1886, in-8°, fig.

304. Guillaume (P.). Note sur une inscription inédite d'Embrun relative à un flamine augustal et à sa famille de la province des Alpes-Maritimes. Paris, Impr. Nat., 1885, in-8°, 8 p. (Extrait du *Bulletin arch. du Com. des Trav. hist.*)

305. Handelmann (H.). 38. Bericht zur Alterthumskunde Schleswig-Holsteins. Kiel, Maack, in-4°.

306. Hefner-Alteneck. (J.-H. von). Eisenwerke, oder Ornamentik der Schmiedekunst des Mittelalters und der Renaissance. 2. Bd. 5. Lfg., Francfort, Keller, in-4°.

307. Herdtle (H.). Vorlagen f. das polychrome Flachornament. Eine Sammlung italien. Majolica-Fliesen. Vienne, Gräser, in-f°.

308. Joubert (A.). La démolition des châteaux de Craon et de Château-Gontier, d'après les documents inédits (1492-1557). Mamers, Fleury, 1885, in-8°, 39 p. (Ext. de la *Revue hist. et arch. du Maine.*)

309. Kraus. Real-Encyklopädie der christlichen Alterthümer. Fribourg, Herder, gr. in-8°.

310. Lalanne (L.). Le Journal du voyage du cavalier Bernin en France. ms. inédit de M. de Chantelou. Paris, *Gazette des Beaux-Arts*, 1885, in-8°, 280 p.

311. Lasteyrie (Robert De). Miniatures inédites de l'*Hortus deliciarum* de Herrade de Landsperg (xii° siècle). Paris, Lévy, 1885, in-4°, 6 pl. (Extrait de la *Gazette archéologique*).

312. Laurière (J. De) et E. Müntz. Giuliano da San Gallo et les monuments antiques du midi de la France au xv° siècle. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur, 1885, in-8°, 30 p. et pl. (Ext. des *Mém. de la Soc. des Ant. de France.*)

313. Lécuyer (Camille). Terres cuites antiques trouvées en Grèce et en Asie-Mineure, 5° livr. (33 planches). Paris, Rollin et Feuardent, in-f°.

Avec la cinquième livraison, nous arrivons à la fin de cette incomparable galerie de terres cuites antiques qui rend le nom de M. Lécuyer célèbre parmi les amateurs d'art et d'archéologie. Nous n'ajouterons rien à ce que nous avons déjà dit, ici même, de cette collection, ni au point de vue du mérite artistique de certains groupes, ni au point de vue de la conservation de si fragiles monuments. M. Cartault s'est acquitté en maître de la tâche difficile qui consistait à définir et à interpréter chacune de ces figurines. Il a formulé sous forme de *Conclusion* les enseignements archéologiques et artistiques qui se dégagent de l'étude de ces terres cuites, dont le nombre s'élève à plus de 750. Au point de vue mythologique, les Eros, les Silènes et les Satyres, et, en général, les personnages du cycle d'Aphrodite et de Dionysos, sont aussi nombreux que variés, et l'on suit avec un vif intérêt les transformations multiples de ces types populaires. Au point de vue de la vie privée et publique des Grecs, que de données nouvelles fournissent ces statuettes sur le costume des hommes et des femmes, la coiffure des femmes et l'arrangement de leurs cheveux. L'histoire des jeux chez les Grecs ne reçoit-elle pas de nouveaux éclaircissements par ces groupes de joueuses à l'encotylé, aux osselets; par ces combats de coqs, ces gymnastes, ces figures satyriques? Est-il besoin, d'autre part, de rappeler les rapports de ces terres cuites avec les œuvres connues de la sculpture ou de la peinture grecques? On a prouvé pour plusieurs groupes que le coroplaste s'est inspiré d'œuvres célèbres de son temps. Bref, les archéologues aussi bien que les artistes puiseront longtemps encore les plus précieux enseignements dans l'étude minutieuse des monuments qui révèlent le côté le plus populaire de l'art hellénique.

E. BABELON.

314. Lefèvre-Pontalis. (E.). Étude sur la date de l'église de Saint-Germer. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur, in-8°, 20 p. (Extr. de la *Bibl. de l'École des Chartes.*)

315. Lewy (H.). Altes Stadtrecht v. Gortyn auf Kreta. Nach der v. Halbherr u. Fabricius aufgefundenen Inschrift. Text, Übersetzg. u. Anmerkgn, m. e. Wörterverzeichnis. Berlin, R. Gaertner, in-4°.

316. Lhuillier (T.). La tapisserie dans la Brie et le Gâtinais. Paris, Plon, 1885, in-8°, 31 p. (*Mémoires lus à la Sorbonne par les Soc. des Beaux-Arts des départements.*)

317. Lisini (Alexandro). Della pratica di comporre finestre a vetri colorati; trattatello del secolo xv, edito per la prima volta. Sienne, 1885, in-8°, 32 p. (*Per nozze Bandini Piccolomini et Baldassarini-Marinelli.*)

Le petit traité de fabrication du verre publié par M. Lisini se trouve dans un manuscrit de la Bibliothèque de Sienne; il date de la fin du xiv° ou du commencement du xv°. On sait combien les documents de ce genre sont rares, et celui-ci, en vingt-deux chapitres, nous fournit des renseignements techniques extrêmement intéressants sur la façon

de peindre, d'enfourner, de cuire les vitraux. Nous le recommandons aux amateurs de recettes artistiques du Moyen-Age. Le manuscrit vient du couvent de San Francesco de Sienne, et parmi les franciscains qui vivaient précisément à l'époque où il a été écrit se trouve un peintre verrier, un certain Francesco Formica, qui pourrait bien en être l'auteur. La préface qui accompagne ce petit texte est pleine de renseignements curieux sur les peintres verriers siennois : on y voit que le plus ancien document siennois qui fait mention d'un vitrail ne remonte pas plus haut que 1288, et un certain nombre d'extraits des archives de Sienne nous fournissent des détails sur des artistes peu connus et viennent ajouter un chapitre nouveau à l'histoire si curieuse de l'art siennois.

Emile MOLINIER

318. Loewy (E.). Inschriften griechischer Bildhauer. Leipzig, Teubner, in-4°.

319. Lübke (W.). Geschichte der Architektur. 6. Aufl. 17. u. 18. Lfg. Leipzig, Seemann, gr. in-8°.

320. Lübke (W.). Essai d'histoire de l'art. Traduit par C.-A. Koëlla. 1. Livr. Stuttgart, Ebner et Seubert, gr. in-8°.

321. Lübke (W.) Geschichte der Renaissance in Frankreich. 2. Aufl. 1. Lfg. Stuttgart, Ebner et Seubert, gr. in-8°.

322. Marquardt (J.), u. Mommsen (Th.) Handbuch der römischen Alterthümer. 6. Bd. Leipzig, Hirzel, gr. in-8°.

Inhalt : Romische Staatsverwaltung v. J. Marquardt. 3. Bd. 2. Aufl. Besorgt v. G. Wissowa.

323. Maxe-Werly (L.). Etude du tracé de la chaussée romaine entre Ariola et Fines, documents à consulter dans la recherche des voies antiques du Pagus Barrensis. Bar-le-Duc, impr. Philipona, 1885, in-8°, 39 p.

324. Maxe-Werly (L.) Notes sur quelques graffites découverts dans la région du Barrois. Bar-le-Duc, impr. Philipona, 1885, in-8°, 12 p.

325. Mella (E.). Elementi di architettura Romano-Bizantina detta Lombardia. Torino, Bocca, 1885, in-fol., pl.

326. Michel (Emile). Les musées d'Allemagne. Cologne, Munich, Cassel. Paris, Rouam, 1886, in-4°, 297 p., grav. (*Bibl. internat. de l'Art.*)

327. Molmenti (P.-G.). Statuto dei pittori Veneziani nel secolo XV; pubblicato per Nozze Mainelli-Carlini. Venise, tip. dell' Emporio, 1884, in-8°.

328. Objecte, kunstgewerbliche, der Ausstellung kirchlicher Kleinkunst im mährischen Gewerbe-Museum. 99 Blatt Orig.-Aufnahmen in Lichtdr. ausgeführt. Brünn, Knauthe, gr. in-8°.

329. Plantet (E.). La collection de statues du marquis de Marigny... Catalogue descriptif précédé de la biographie du marquis de Marigny. Paris, Quantin, 1885, in-8°, III-183 p. et 28 héliogr.

330. Rhousopoulos (Anastasios). ΕΠΙΣΤΟΛΑΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΑΙ Α' ΤΗ ΓΑΛΛΙΚΗ ΑΚΑΔΗΜΙΑ ΠΕΡΙ ΕΙΚΟΝΟΣ ΑΝΤΙΓΟΝΗΣ, ΚΑΤΑ ΑΡΧΑΙΟΝ ΟΣΤΡΑΚΟΝ ΜΕΤΑ ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΜΑΤΟΣ

Dissertation sur un fragment de poterie sur lequel est peinte une très jolie figure de femme voilée avec la fin de l'inscription : ... ΕΙΚΗΣ, pour ΠΟΛΥΝΕΙΚΗΣ. L'auteur établit qu'il s'agit d'un portrait d'Antigone, sœur de Polynice. E. B.

331. Rossbach (A.), u. Westphal (R.) Theorie der musischen Künste der Hellenen. 3. Aufl. der Rofsbach-Westphalschen Metrik. 1. Bd. Griechische Rhythmik v. R. Westphal. Leipzig, Teubner, gr. in-8°.

332. Sammlung historischer Bildnisse u. Trachten aus dem Stammbuch der Catherina v. Canstein. Berlin, Hermann, in-4°.

333. Sartain (John). On the antique painting in encaustic of Cleopatra, discovered in 1818. Philadelphie, 1885, in-8°, 58-12 p., in-8°; gravures.

334. Schliemann. Ilios, ville et pays des Troyens. Traduction E. Egger. Paris, Didot, 1885, in-8°.

335. Schliemann. Tyrinthe. Le palais préhistorique des rois de Tirynthe. Paris, Reinwald, 1885, in-8°, grav. et pl.

336. Schœnemark. Darstellung, beschreibende, der älteren Bau- u. Kunstdenkmäler der Prov. Sachsen u. angrenzender Gebiete. Hrsg. v. der histor. Commission der Prov. Sachsen. Neue Folge. 1. Bd. Die Stadt Halle u. der Saalkreis, bearb. v. G. Schönermark. 7e Liferung. Halle, Hendel, gr. in-8°.

337. Schreiber. Bilder-Atlas, kulturhistorischer. 1. Altertum, bearb. v. Th. Schreiber. Leipzig, Seemann. in-f°.

338. Villefosse (A. Héron de) et Thédenat. Les Trésors de vaisselle d'argent trouvés en Gaule. Paris, Lévy, 1885, in-4°, pl. (Extrait de la *Gaz. archéologique*.)

339. Yriarte (Ch.). Matteo Civitali; sa vie et son œuvre. Paris, Rothschild, 1885, in-fol., planches.

340. Wagnon (Adrien). La sculpture antique. Origines. Description. Classification des monuments de l'Égypte et de la Grèce. Paris, Rothschild, 1885, in-8° de 171 pp. et 16 pl.

L'auteur de cette étude d'archéologie comparée reprend la poursuite d'un problème déjà bien souvent abordé par les érudits : l'origine de l'art grec, ce qu'il a inventé de lui-même, ce qu'il a emprunté aux civilisations orientales qui l'ont précédé. Sans chercher à nier l'importance des découvertes en Égypte, en Assyrie et dans le reste de l'Orient, au point de vue de l'histoire de l'art, M. Wagnon croit que l'Égypte et l'Assyrie n'ont fait que tourner sur elles-mêmes sans rayonner au dehors et qu'elles n'ont eu à peu près aucune influence sur le développement de l'art grec qui serait exclusivement indigène.

L'auteur s'ingénie tout particulièrement à démontrer que l'art hellénique et l'art égyptien procèdent d'un principe tout différent; que l'art égyptien est le produit des influences climatériques de la vallée du Nil, de l'organisation du corps social et politique, des idées religieuses, d'une certaine conception des choses qui fait qu'il est *réaliste*; que l'art grec, au contraire, né sous un climat différent, chez un peuple ayant une religion, un état social et politique absolument opposés est un art *idéaliste*. Pour justifier sa thèse, M. Wagnon compare des types bien choisis de l'art égyptien et de l'art grec; il met, par exemple, en regard le Scribe égyptien du Louvre et le Socrate du musée de Naples; il fait l'anatomie de ces deux chefs-d'œuvre, et il montre que les procédés artistiques sont étrangers de part et d'autre, que l'inspiration est toute différente. Là même où, au premier abord, la ressemblance paraît plus frappante, ce qui arrive pour nombre de statues égyptiennes et grecques, M. Wagnon essaye de prouver que l'apparence est trompeuse et que, pour qui veut y regarder de près, il n'y a rien de commun : les Égyptiens, dans leurs bas-reliefs les plus parfaits, sont loin des premiers efforts tentés dans ce domaine par les Grecs à l'époque archaïque. Pour tout dire, en un mot, de même qu'il y a des contrastes frappants entre les mœurs égyptiennes et les mœurs grecques, de même il y a un antagonisme absolu entre l'art des deux pays, et l'art grec est essentiellement un art original.

Cette thèse, développée récemment aussi en Allemagne, par M. Milchhöfer qui a essayé de prouver que la Crète fut un des foyers primitifs de l'art hellénique, me paraît difficilement soutenable au point de vue absolu. Les Grecs recevant une inspiration d'Égypte ou d'Assyrie, imitant une œuvre quelconque de ces pays plus avancés en civilisation, ont interprété autrement que les artistes de ces pays; ils ont adapté à leur génie national ce qu'ils sont allés chercher à l'étranger : c'est en cela, selon nous, que leur art est original et qu'il n'est plagiaire à aucun degré. Il serait trop long d'entrer dans les développements que comporterait cette idée qui a pour soi l'opinion de nombreux savants. J'ajouterai seulement qu'il s'est passé pour l'art ce qui s'est produit dans la mythologie : personne n'oserait aujourd'hui contester qu'un grand nombre des divinités helléniques n'eussent emprunté leurs attributs, sinon même leur existence, aux religions des peuples asiatiques dont la culture intellectuelle et matérielle était déjà vieille quand celle des Hellènes était encore à naître.

On risque donc d'être systématique si l'on adopte d'une manière absolue soit la thèse de l'imitation servile de l'art oriental par les Grecs, soit la thèse de l'originalité absolue de l'art grec thèse, développée avec vigueur par MM. Milchhöfer et Wagnon.

E. BABELON.

341. Weissen (L.). Bilder-Atlas zur Weltgeschichte nach Kunstwerken alter u. neuer Zeit. Mit erläut. Text v. H. Merz. 4. Aufl. 1. Lfg. Stuttgart, Neff, in-f°.

342. Wirthase (H.). Der Dom zu Köln. 4. Lfg. Francfort, Keller, in-f°.

SOMMAIRE DES RECUEILS PÉRIODIQUES.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS.

JUILLET 1885.

Courajod (L.). L'ancien Musée des monuments français au Musée du Louvre.

Ephrussi (Ch.). La divine comédie illustrée par Sandro Botticelli (2e article).

Magne (Lucien). Le vitrail (3e article).

AOUT 1885.

Bonaffé (Ed.). Études sur le meuble en France au XVIe siècle.

SEPTEMBRE 1885.

Müntz (Eug.). Les dessins de la jeunesse de Raphaël.

Bonaffé (Ed.). Études sur le meuble en France au XVIe siècle (2e article).

Darcel (A.). Exposition internationale de Nuremberg.

OCTOBRE 1885.

Rivoli (Duc de). A propos d'un livre à figures vénitien de la fin du XVe siècle.

Lavoix (H.). La collection Albert Goupil. L'art oriental.

Darcel (A.). Exposition internationale de Nuremberg.

Müntz (E.). Les dessins de la jeunesse de Raphaël (2e article).

Courajod (L.). Le buste de Jean de Bologne, par Pietro Tacca, au Louvre.

NOVEMBRE 1885.

Bonaffé (Ed.). Études sur le meuble en France. Le coffre (3e article).

Rivoli (Duc de). A propos d'un livre à figures vénitien de la fin du XVe siècle (2e article).

Courajod (L.). Quelques monuments de la sculpture bourguignonne au XVe siècle.

Lecoy de la Marche. L'art d'enluminer. Manuel technique du XIVe siècle.

DÉCEMBRE 1885.

Garnier (E.). Les collections Spitzer. Les émaux incrustés.

Pigeon (A.). Le mouvement des arts en Allemagne.

BULLETIN ARCHÉOLOGIQUE DU COMITÉ DES TRAVAUX HISTORIQUES.

ANNÉE 1885, N° 2.

Guiffrey. Note sur une suite de tapisseries du XVIe siècle, représentant l'histoire de Suzanne.

Réunion annuelle des délégués des Sociétés savantes à la Sorbonne.

Barbier de Montault. Notice sur deux croix du XVe siècle au Calvaire de Poitiers.

Buhot de Kersers. Note sur les principales découvertes archéologiques faites en Berry pendant l'année 1884.

Robert (Charles). Rapport sur des inscriptions du Var communiquées par M. Roustan.

Cerf (L'abbé). Notes sur la cathédrale de Reims.

Merlet. Documents relatifs aux orgues de la cathédrale de Chartres.

Giraud. Un fragment de reliquaire du XIIIe siècle provenant de Saint-Victor de Paris (pl.).

Cortez. Date de l'achèvement de l'église de Saint-Maximin.

Richard (J.-M.). Notes sur quelques peintres des premières années du XIVe siècle.

Barry. Note sur les deux ruines de Yonga.

Cagnat (R.). Note sur une borne milliaire de la route de Gafsa à Gabès.

Cagnat (R.). Sur trois inscriptions communiquées par M. le capitaine Duval.

Reinach (S.). Notice sur deux briques estampées provenant de Kasrin (pl.).

Mercier. Notes sur les ruines et les voies antiques de l'Algérie recueillies par les soins des brigades topographiques.

BULLETIN MONUMENTAL.

1882. — N° 1.

Tholin (G.). Le Musée d'Agen (pl.).

Barbier de Montault. Le vitrail de la crucifixion à la cathédrale de Poitiers (pl.).

Mowat (R.). Les inscriptions des trésors d'argenterie de Bernay et de Notre-Dame d'Alençon.

Jadart (H.). Les anciens pupitres des églises de Reims (pl.).

Chardin (P.). Recueil de peintures et sculptures héraldiques, Plouha, Pludual, Lanvollon, Tregnidel, Saint-Quay.

Sauvage (L'abbé). Découvertes archéologiques dans l'église de Saint-Ouen de Rouen.

N° 2.

Mowat (R.). Les inscriptions des trésors d'argenterie de Bernay et de Notre-Dame d'Alençon (2e article).

Barbier de Montault. Le vitrail de la crucifixion à la cathédrale de Poitiers (2e article) (pl.).

Courajod (L.). Les débris du Musée des monuments français à l'école des Beaux-Arts.

Schuermans (H.). Lettre sur la verrerie à la façon de Venise.

Roumejoux (De). Notre-Dame-de-Saux et Montpezat (Tarn-et-Garonne).

Marsy (De). Abbaye de Montreuil-sous-Laon.

N° 3.

Germain (Léon). Le lit du duc Antoine de Lorraine au Musée lorrain de Nancy (2 pl.).

Berthelé (G.). L'église de Saint-Jouin-les-Marnes.

Rivières (De). Inscriptions et devises horaires (suite).

Chardin (P.). Recueil de peintures et sculptures héraldiques, Plouha, Lanloup, N.-D. de Confort.

Canat de Chizy. Les fouilles de Saint-Just.

N° 4.

Fontenilles (P. De). Le tombeau de Saint-Pierre de Vérone à l'église de S. Eustorge de Milan (pl.).

Ramé (A.). Observation sur le vitrail de la crucifixion à la cathédrale de Poitiers.

Chardin (P.). Recueil de peintures et sculptures héraldiques, Plouha, Lanloup, etc.

Berthelé (G.). L'église de Saint-Jouin-les-Marnes (suite) (grav.).

Brun (F.). Inscription impériale trouvée dans les thermes de *Cemenelum*.

N° 5.

Barthélemy (A. De). Le reliquaire de Saint-Tudual à Laval (pl.).

Fontenilles (P. De). Le tombeau de Saint-Pierre de Vérone à l'église de Saint-Eustorge de Milan (suite).

Bruguier-Roure (L.). Les mutilations de l'église du Saint-Esprit à Pont-Saint-Esprit.

Delort. Nouveau cippe funéraire trouvé à Auxerre (pl.).

Porée (L'abbé). L'Hercule du Thil (Eure) (pl.).

Jadart (H.). La maison natale de dom Mabillon et son monument dans l'église de Saint-Pierremont (Ardennes).

Rivières (De). Inscriptions et devises horaires (fin).

ANNUAIRE DE LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE NUMISMATIQUE.

JUILLET-SEPTEMBRE 1882.

Belfort (A. De). Recherche des monnaies impériales romaines non décrites dans l'ouvrage de H. Cohen (suite).

Sudre (L.). Concours ouvert en 1791 pour le type des monnaies françaises et la place de graveur général des monnaies.

Changarnier (A.). Numismatique gauloise. — Description de quelques raretés de la collection de l'auteur (pl. II).

Ponton d'Amécourt (Vte De). Monnaies de l'École palatine (pl. III).

Vallier (G.) et Ponton d'Amécourt (Vte De). Un nouveau tiers de sol d'Aire (Landes).

Blancard (L.). Enquêtes et convention monétaires au xive siècle.

Blancard (L.). Sur les chiffres romains XX ou K et XXI des monnaies impériales du iiie siècle.

Caron (E.). Vente Gariel (suite) (pl. iv, v, vi, vii).

OCTOBRE-DÉCEMBRE 1885.

Blancard (L.). Valeur comparée des talents grecs au i^{er} siècle de notre ère.

Belfort (A. de). Recherche des monnaies impériales romaines non décrites dans l'ouvrage de H. Cohen (suite) (pl. i).

Vallier (G.). Le tiers de sol d'Aire à la légende *VICO-JULI*.

Robert (P.-C.). Monnaies et jetons des évêques de Verdun (vign.) (à suivre).

Sudre (L.). Fabrication des monnaies françaises en 1884.

BULLETIN TRIMESTRIEL DES ANTIQUITÉS AFRICAINES.

AOUT-OCTOBRE 1885.

Ferrero (H.). Inscription de Vulcacius Rufinus.

Pallu de Lessert (C.). Les gouverneurs des Maurétanies (suite).

Poinssot (J.). Voyage archéologique en Tunisie (suite). — Inscriptions inédites découvertes par M. Winkler.

Villefosse (A. Héron de). Notes d'épigraphie africaine (suite).

Mommsen (Th.). Les provinces africaines, traduction de M. C. Pallu de Lessert.

NOVEMBRE-DÉCEMBRE 1885.

Villefosse (A. Héron de). Notes d'épigraphie africaine (suite).

Delattre (R. P.). Le tombeau punique de Byrsa. — Inscriptions chrétiennes de Carthage. — Marques de poterie trouvées à Hadrumète.

Roy (B.). Inscriptions inédites du Kef. — Marques d'appareillage de l'aqueduc de Zaghouan.

Poinssot (J.). Voyage archéologique en Tunisie (suite).

Mommsen (Th.). Les provinces africaines, traduction de M. C. Pallu de Lessert (suite).

BULLETINO DELL' INSTITUTO DI CORRISPONDENZA ARCHEOLOGICA per l'anno 1884.

I. FOUILLES.

Lanciani, de Rossi et Jordan. L'atrio di Vesta.

Richter (O.). Scavi ai rostri del foro romano.

Klitsche de la Grange. Scavi delle Allumiere.

Helbig. Scavi di Bologna.

Klitsche de la Grange. Scavi di canale Monterano.

Dasti et Helbig. Scavi di Corneto.

Helbig. Scavi di Perugia e dintorni.

Mau. Scavi di Pompei.

Eller. Antichità pontine.

Helbig. Scavi di Vulci.

II. MONUMENTS.

A. *Sculpture.* Helbig. Due ovali di marmo con teste in rilievo dichiarati moderni.

Helbig. Tondo di marmo con testa giovanile di dubbia antichità.

Mau. Testine trovate in un viridario di Pompei.

Mau. Frammento di statuetta in alabastro.

Mau. Vasca di marmo con busto di un fanciullo in relievo.

Dressel. Sculture esistenti a Teramo.

Kroker. Magazzeni di villa Borghese.

Helbig. Statuetta rappr. forse un Persiano.

Helbig. Rilievo rappr. un cocchio trov. in un' antica tomba di Bologna.

B. *Bronzes.* Helbig. Figurina etrusca rappr. una giuocatrice di palle.

Gamurrini. Asta di stadera servita per il peso etrusco.

Henzen et Dressel. Specchio etrusco rappr. un giovane che uccide un Gigante.

Mau. Statuette d'un larario di Pompei.

Helbig. Figurina di pugillatore trov. presso Bettona.

Helbig. Figurina d'un gallo con testa d'uomo vecchio.

Helbig. Tripode figurato trov. in tomba cornetana.

Helbig. Frammenti di statua colossale e varie figurine trov. a Casteleone di Suasa.

C. *Terres cuites*. Helbig. Rilievo rappr. un Satiro che suono le tibie.

Le Blant. Lucerna cristiana rappr. Leda col cigno.

Gamurrini. Vasi con rilievi trov. in Arezzo.

Helbig et de Rossi. Orcietto ornato di pezzi di vetro e smalto.

Perry. Rilievi trov. in Alessandria d'Egitto.

Mau. Lucerne figurate trov. a Pompei.

Dressel. Terrecotte trov. a Teramo.

D. *Monuments d'or, d'argent, de verre, pierres gravées*, etc. Chigi. Orecchini d'oro trov. presso Sarteano.

Mau. Vari oggetti d'oro e d'argento trov. a Pompei.

Helbig. Pasta di vetro rappr. Amorini che intrecciano ghirlande.

Mau. Pietre incise trov. a Pompei.

Le Blant. Jaspide con testa di Medusa e leggenda gnostica, e altra con Iside e Serapide.

Elter. Tavola per il giuoco delle pallottole.

E. *Peintures murales*. Mau. Pitture di Pompei.

Helbig. Tomba dipinta di Corneto.

F. *Vases peints*. Helbig. Skyphos e cratere rappr. l'ἄνοδος di Kora.

Meier. Tazza di Brygos.

Helbig. Anfora rappr. Ercole e le Amazzoni.

Helbig. Anfora rappr. Ercole Telamone e le Amazzoni e la caccia calidonia.

Helbig. Vasi trov. a Vulci.

Helbig. Tazza di Tleson trov. a Vulci.

Helbig. Tazza rappr. un Amorino sopra un cane, con iscrizione latina.

Helbig. Tazza con *Iliupersis* trov. presso Orvieto.

G. *Epigraphie*. Lanciani. Iscrizione dedicata a Vulcacio Rufino.

Henzen. Laminetta enea con iscrizione di Geta Cesare.

Henzen. Iscr. d'un *tabularius sacrarum pecuniarum provinciæ Cretæ*.

Henzen. Iscr. con menzione delle *castra peregrinorum*.

Stevenson et Henzen. Iscrizione dedicata a Giove Dolicheno per la salute di Commodo.

Elter. Iscrizione di Alfenio Ceiono Juliano Kamenio, trov. presso Fogliano.

Elter. Iscrizione riferibile ad arginature, trov. presso Fogliano.

Rossi (De). Iscrizione d'un librario della legione II Partica.

Gamurrini. Lapide miliare di Tell-el-Maschuta.

Vernarecci. Iscrizione di Diadumeniano trov. a Fossombrone.

Dessau. Iscrizione d'un *hymnologus matris deum*.

Oddi. Iscrizione d'un antico ponte presso Viterbo.

Helbig. Iscrizione sepolcrale di Vulci.

Helbig. Iscrizione con menzione di *magistri pagi*.

Helbig. Iscrizione sepolcrale trov. presso Perugia.

Hulsen. Iscrizione di Artabasdes.

Mau. Graffiti e dipinti di Pompei.

Rossi (De). Bollo di tegolla bizantino.

Dressel. Bolli di mattoni dell' atrio di Vesta.

Elter et Mau. Altri bolli di mattoni.

Mau et Helbig. Bolli di vasi di Creta.

Mau. Iscrizione di una lucerna.

Henzen. Iscrizione di tazza calena.

Helbig. Iscrizione arcaica d'una tazza dipinta.

Gamurrini. Iscrizione di vasi aretini.

Mau. Iscrizione di anfore pompeiane.

Mau. Marca d'un pezzo di piombo.

Henzen. Tessera gladiatoria.

Armellini. Due tessere teatrali.

Henzen. Iscrizione greca d'Olimpia dedicata a Q. Marcio Filippo.

Mau. Iscrizione greca d'un monopodio trov. a Pompei.

Helbig. Iscrizione greca d'un vaso di vetro.

Helbig. Iscrizione etrusca trov. a Corneto.

Helbig. Iscrizione etrusche trov. presso Perugia.

Helbig. Piatti d'argilla con bolli etruschi.

H. *Monete*. Rossi (De). Monete anglo-Sassoni trov. nell' atrio di Vesta.

Helbig. Triente e quadrante trov. in tomba d'Orvieto.

Silveri-Gentiloni. Ripostiglio di Ascoli-Piceno.

III. Osservazioni.

Pigorini. Sugli oggetti antico-italici decorati con borchiette di bronzo.

Helbig, Henzen et de Rossi. Sull' etimologia della parola *pontifex*.

Helbig. Tomba di Matrensa presso Siracusa attribuita ai Fenicii.

Henzen. Sulle *castra peregrinorum* ed i *frumentarii*.

Falchi. Vetulonia e le sue monete.

Rossi (De). Sulla cancellazione del nome d'una Vestale massima.

Helbig. Sul bicchiere di Nestore.

Helbig. Sopra un passo d'Esiodo riferribile all' Italia.

Meier. Sopra alcune tazze di Brygos.

Zvetaieff. Osservazioni al vol. IX del *Corp. Inscr. lat.*

Lumbroso et de Rossi. Sulla *domus Romula*.

Zdekauer. Passo di Ristoro d'Arezzo riferribile a vasi antichi.

Nichols. Sulla grecostasi.

Meier. Dei monumenti rappresentanti gladiatori.

Helbig. Sull' origine delle tombe a cassone.

NOTIZIE DEGLI SCAVI DI ANTICHITA.

MARZO 1884.

Promis (V.). Rapporto intorno ad un sepolcro romano, scoperto presso Torino.

Gozzadini (G.). Nuove scoperte nel fondo Arnoaldi-Veli in S. Polo.

Chambres sépulcrales contenant des vases, des terres cuites, parmi lesquelles un Satyre couronné de lierre.

Santarelli (A.). Nota sopra nuove scoperte dell'agro forlivese.

Mancini (R.). Continuazione del giornale degli scavi, eseguiti nel predio denominato Cannicella.

Lanciani et Borsari. Roma.

Sarcophages romains avec bas-reliefs et inscriptions. Statue en marbre d'Isis et nombreux fragments de sculpture; inscription importante trouvée dans la via Palestro; substructions d'un grand portique avec belles colonnes en marbre cipolin.

Avena (A.). Rapporto sopra scoperte avvenute in Torre di Patria, nel comune di Giugliano di Campania, ritenuta la sede dell'antica città.

Lorenzo (M. de). Nuove scoperte di antichità in Reggio di Calabria.

Salinas (A.). Nota sulla iscrizione greca del monastero dei Santi Pietro e Paolo.

Cavallari (Sav.). Siracusa.

Vivanet (F.). Pula e Domus de Maria in provincia di Cagliari (Sardegna).

Communication intéressante au point de vue épigraphique.

AVRIL 1885.

Promis (V.). Nuovi avanzi delle mura romane descritti.

Murs romains découverts à Turin.

Mancini (Riccardo). Giornale degli scavi in contrada Cannicella, compilato dal sig. ing. Riccardo Mancini.

Falchi (Isidoro). Colonna (pl. VI, VII, VIII, IX).

Découverte de l'emplacement de la ville étrusque de Vetulonia, et description des objets recueillis dans les tombeaux.

Pasqui (A.). Scavi a Villa Tarontola nella necropoli tarquiniese dei Monterozzi.

Continuation des fouilles de la nécropole de Corneto-Tarquinies : statuettes en terre cuite, vases peints, vases en bronze, miroirs, monnaies, inscriptions étrusques et latines.

Lanciani e Borsari. Roma.

Inscription de L. Avenus Amandus; grande inscription en l'honneur d'Esculape.

Rocchi (A.). Rapporto intorno a scoperte avvenute in contrada Borghetto (Grotta Ferrata).

Inscription funéraire.

Barnabei. Scoperte epigrafiche descritte.

Sotis (Giovanni). Rapporto intorno a recenti scoperte epigrafiche avvenute nella città di Fondi.

Petra (G. de). Rapporto sui rinvenimenti fatti durante il mese di Marzo 1885 a Pompei.

Barnabei (F.). Nota sopra un frammento epigrafico scoperto di recente a Tolentino.

Barnabei (F.). Relazione sopra un' epigrafe latina scoperta presso la chiesa di santa Maria a Vico, nella valle del Vibrata (S. Omero).

Nino (A. de). Rapporto sopra ulteriori scoperte corfiniesi.

MAI 1885.

BARELLI (V.). Nota sopra scoperte avvenute nel commune di Grandate.

Tombe dans laquelle on a découvert une rondelle de bronze de 0m 20 de diamètre décorée de fleurs et de figures d'animaux.

BERTOLINI (D.). Nota sopra recenti scoperte epigrafiche avvenute nell'area del sepolcreto (Concordia-Sagittaria).

Inscription des *Destricii*.

GAMURRINI (Fr.). Relazione degli scavi fatti a S. Raffaele dai fratelli Orsini, e sopra altre antichità tudertine (Todi).

Divers ustensiles et vases étrusques; fragments d'inscriptions étrusques.

GAMURRINI (Fr.). Gualdo Cattaneo.

Statues en marbre et tombeau de la famille Vedia.

MANCINI (Riccardo). Giornale degli scavi della necropoli Volsiniese in contrada Cannicella (Orvieto).

LANCIANI (R.). Note sopra scoperte avvenute in Roma e nel suburbio.

Nombreuses inscriptions votives.

FULVIO. Relazione sopra le ultime scoperte nella necropoli al lago di Licola (Cuma).

FULVIO. Rapporto sopra scoperte di fabbriche tiberiane (Capri).

ZECCA (Vincenzo). Francavilla al mare.

JATTA (J.). Patera descritta scop. nell. necropoli di Canosa di Puglia.

LORENZO (M. di.). Nota intorno al capo Cenide ed alla Colonna-reggina (Rhegium).

JUIN 1885.

GOZZADINI. Découvertes d'antiquités sur les territoires de Bologne et de Ravenne.

SANTARELLI. Nouvelles découvertes à Forli.

MANCINI. Continuation des fouilles d'Orvieto.

TOMMASO VITERBINI. Découverte à Nepi de deux cippes en marbre blanc avec inscriptions, l'une funéraire, l'autre honoraire.

LANCIANI. Fouilles de Rome.

Dans la voie *delle Mura*, entre la Porte Saint-Laurent et la Porte Majeure, restes d'un columbaire et diverses inscriptions funéraires; cippe avec inscription grecque. Sur l'emplacement de l'ancienne villa Ludovisi, restes d'une maison privée. Découverte à la Farnésine du reste de la maison des peintures. Le chevalier Bertone, en continuant les fouilles qu'il a entreprises sur son terrain sis en bordure de la *Via Salaria* autour du mausolée de Lucilius Petus, a retrouvé une voie antique, des cippes et des hypogées. On a la preuve que le mausolée de Lucilius Petus a été enfoui dès la seconde moitié du IIIe siècle après J.-C.

VIVENET. Acquisitions d'inscriptions par le Musée de Cagliari.

JUILLET 1885.

STEFANI (DE). Découverte d'objets en bronze à Rivoli.

MILANI (L.-A.). Vases peints et terres cuites de la nécropole de Succosa acquis par le Musée de Florence (planche).

LANCIANI. Fouilles de Rome.

Mise à jour, entre la nouvelle voie de *s. Niccolo da Tolentino* et la voie *Venti settembre*, d'une partie de l'enceinte de Servius. Près du mausolée de Lucilius Petus, découverte d'une inscription funéraire curieuse.

SAGLIANO. Relation sur les fouilles exécutées à Pompéi dans les mois de mai et de juin.

LUIGI VIOLA. Nouvelles découvertes épigraphiques à Tarente.

SALINAS (A.). Notice sur les aqueducs de Sélinonte et sur les lampes trouvées dans la vasque de Bigini près Castelvetrano (planche).

Article important; le docteur Schubring, dans son ouvrage intitulé *die Topographie der Stadt Selinus*, déclarait qu'on ne saurait peut-être jamais où et comment les habitants de Sélinonte se procuraient l'eau potable.

ANNALI DELL' INSTITUTO DI CORRISPONDENZA ARCHEOLOGICA per l'anno 1884.

(VOL. 56.)

JORDAN (H.). Tazza volcente con iscrizione latina arcaica (tav. d'agg., A, B).

GAMURRINI (F.-G.). Di due antichissimi vasi di Etruria (tav. d'agg. C, D).

ROHDEN (H. von). Rappresentazione identica sopra una cassetta di terracotta Canosina e sopra uno specchio a libretto di Corneto (tav. d'agg. E, F).

Dionysos enfant, confié à Gé. L'auteur établit que ce sujet était connu en Étrurie, en Campanie et en Apulie, au IIIe siècle avant notre ère.

KROKER (E.). Una testa marmorea del palazzo dei conservatori e il gruppo di Chirone ed Achille. (*Mon. dell' Inst.*, XII, tavv. I; tav. d'agg. G.)

ROBERT (C.). Ercole ed Auge sopra pitture Pompeiane (tavv. d'agg., H, I, K).

Robert (C.). Ermafrodito (tav. d'agg., l.).

Richter (O.). Le fortificazioni d'Ardea. Discorso del sig. prof. O. Richter, letto nell' adunanza solenne de' 12 décembre 1884 (*Mon. dell' Inst.*, vol. XII. tav. II).

Helbig (W.). Sopra la provenienza degli Etruschi (*Mon. dell' Inst.*, vol. XII, tav. III).

Long et important mémoire dans lequel l'auteur examine avec soin la nature des objets trouvés dans les tombeaux de Tarquinies et d'autres nécropoles de l'Italie, et démontre que la nationalité étrusque était, dans une très large mesure, imprégnée d'éléments italiotes, tandis que les Ligures avaient, au contraire, un caractère plus individualisé et personnel. D'après M. Helbig, les *Italici* et les *Etrusci*, peuples frères et en possession d'une civilisation analogue, envahirent l'Italie par le Nord vers le xe siècle avant notre ère.

Richter (O). Sopra un avanzo dell' antica fortificazione del Palatino (*Mon. dell' Inst.*, vol. XII, tav. VIII, a).

Froehner (W.). Le retour de Perséphone (pl. M et N et *Mon. dell' Inst.*, vol. XII, tav. IV).

Commentaire de deux vases provenant de fouilles récentes : un cratère de Capoue et un skyphos trouvé à Vico Equense.

Dressel (Enrico). La necropoli presso Alife (tav. d'agg., O, P).

Petersen (E.). Ercole e le Amazoni. Il cinghiale Calidonio (*Mon. dell Inst.*, vol. XII, tav. IX, X).

Commentaire d'une peinture d'amphore trouvée à Corneto.

Marucchi (Orazio). Di un antichissimo orologio solare recentemente scoperto in Palestrina (tav. d'agg. Q).

Mau (A.). Pitture della casa antica scoperta nella villa Farnesina (*Mon. dell' Inst.*, vol. XII, tav. V, V a, VI, VII, VII a, VIII).

Hulsen (Ch.). Sopra un edifizio antico già esistente presso la chiesa di S. Adriano al foro romano (*Mon. dell' Inst.*, vol. XI, tav. XI et XII).

Reconstitution topographique et architecturale de l'édifice appelé temple de Janus par Lanciani.

Jordan (H.). Il vaso di Esculapio (tav. d'agg. R).

Remarques additionnelles sur le vase portant l'inscription *aisclapi pocolom* (*sic*).

BULLETIN DE CORRESPONDANCE HELLÉNIQUE.

JANVIER 1885.

Haussoullier (B.). Inscriptions de Crète. — Inscriptions archaïques d'Axos et de Lyttos. — Conventions entre villes. — Dédicaces. — Inscriptions funéraires.

Diehl (Charles). La pierre de Cana.

Dans les ruines de l'église de la Panaghia, construite sur l'emplacement de l'ancienne Élatée, on a trouvé une grande pierre avec une inscription qui prétend que c'est la pierre sur laquelle Jésus changea l'eau en vin aux noces de Cana.

Collignon (Max.). Bronze grec du Musée de Tchinli-Kiosk, à Constantinople (avec pl.).

C'est un Jupiter debout.

Cousin (G.) et Durrbach (F.). Inscriptions de Lemnos.

Blavette (V.). Légende du plan d'Eleusis (avec pl.).

Paris (P.) et Holleaux (M.). Inscriptions de Carie : I. Aphrodisias.

FÉVRIER 1885.

Holleaux (M.) et Diehl (Ch.). Inscriptions de l'île de Rhodes.

Clerc (M.). Inscriptions de Nysa.

Miller (E.). Inscriptions grecques de l'Egypte.

Paris (P.). Inscription choragique de Délos.

Pottier (E.) et Reinach (S.). Niké et Psyché, terres cuites de Myrina (pl.).

Cousin (G.). Inscription du Musée de Constantinople.

MARS 1885.

Pottier (E.) et Reinach (S.). Fouilles dans la nécropole de Myrina. V. Le mobilier funéraire, bronzes, poteries, verreries et ustensiles divers.

Diehl (Ch.). Peintures byzantines de l'Italie méridionale.

Foucart (Paul). Inscriptions de Thessalie.

Paris (P.). Fouilles d'Elatée. Nouveau fragment de l'édit de Dioclétien.

Martha (Jules). Castor et Pollux.

Mylonas (K. D.). Inscriptions de Laconie.

Collignon (Max). Miroir grec du Musée du Louvre.

AVRIL 1885.

Homolle (Th.). Note sur trois têtes de marbre trouvées à Délos (pl.).

Reinach (S.). Les arétalogues dans l'antiquité.

Latychew (Basile). La constitution de Chersonesos en Tauride, d'après des documents épigraphiques.

DARESTE (R.). La loi de Gortyne, traduction.

DURRBACH (F.). Inscriptions d'Ægosthènes et de Pagae.

COLLIGNON (Max.). Miroir grec à relief (pl.).

PARIS (P.) et HOLLEAUX (M.). Inscriptions de Carie. — Edit d'Antiochus II. — Inscriptions de Héraclée Salbacé, Apollonia Salbacé, Sebastopolis.

MAI-NOVEMBRE 1885.

COUSIN (G.) et DURRBACH (F.). Inscriptions de Némée.

HAUSSOULLIER (B.). Inscription de Thèbes.

POTTIER (E.). Fouilles dans la nécropole de Myrina, faites par M. A. Veyries, mort à Smyrne le 5 décembre 1882 (pl.).

EGGER (E.). Inscription de l'île de Leucé.

REINACH (S.). Servius Cornelius Lentulus, préteur, proconsul à Delos.

FOUCART (P.). Inscriptions d'Asie-Mineure. — I. Clazomène. — Décret des villes ioniennes en l'honneur d'Antiochus I. — II. Magnésie du Sipyle. — III. Inscriptions de Rhodes. — IV. Note sur le Senatus-consulte d'Adramyttium.

FOUCART (P.). Inscriptions de Béotie. — Thespies. — Platées. — Haliarte. — Coronée. — Hiéron d'Athena Itonia.

RADET (G.) et PARIS (P.). Deux nouveaux gouverneurs de provinces : Bellicius Sollers et P. Ælius Bruttius Lucianus.

DIEHL (Ch.) et COUSIN (G.). Senatus-consulte de Lagina de l'an 81 av. J.-C. — Décret relatif au droit d'asile.

HOLLEAUX (M.). Fouilles au temple d'Apollon Ptoos.

ARCHÆOLOGISCHE ZEITUNG, 1885. ZWEITES HEFT.

WOLTERS (P.). Die Eroten des Praxiteles (vignettes).

Retrouve l'image des Eros de Praxitèle, notamment sur des monnaies de Parium, de l'époque romaine.

DUHN (F. von). Die Götterversammlung am Ostfries des Parthenon.

LEHNERDT (M.). Herakles und Acheloos (pl. VI, VII).

Interprétation des scènes figurées sur une amphore du British Museum, et une coupe de Vérone.

MAYER (M.). Lamia (pl. VII, 2).

Sur un vase trouvé à Camiros, aujourd'hui au Musée de Berlin, l'auteur reconnaît Lamia en présence du Sphinx.

FURTWAENGLER (A.). Griechische Vasen des geometrischen Stils (pl. VIII et vign.).

L'auteur rapproche le style des personnages représentés sur ces vases de style très archaïque, de celui d'un cylindre babylonien.

FRÄNKEL (M.). Inschriften aus Mytilene.

FRÄNKEL (M.). Hermès als Kind (pl. IX).

Tête de marbre d'une collection particulière de Berlin.

FURTWAENGLER (A.). Zur archäologische Zeitung, 1885, taf. I.

Addition à un article sur les représentations de Charon.

L'Administrateur-Gérant,

S. COHN.

TABLE PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE

TABLE DE LA CHRONIQUE

DE LA *GAZETTE ARCHÉOLOGIQUE* POUR L'ANNÉE 1885.

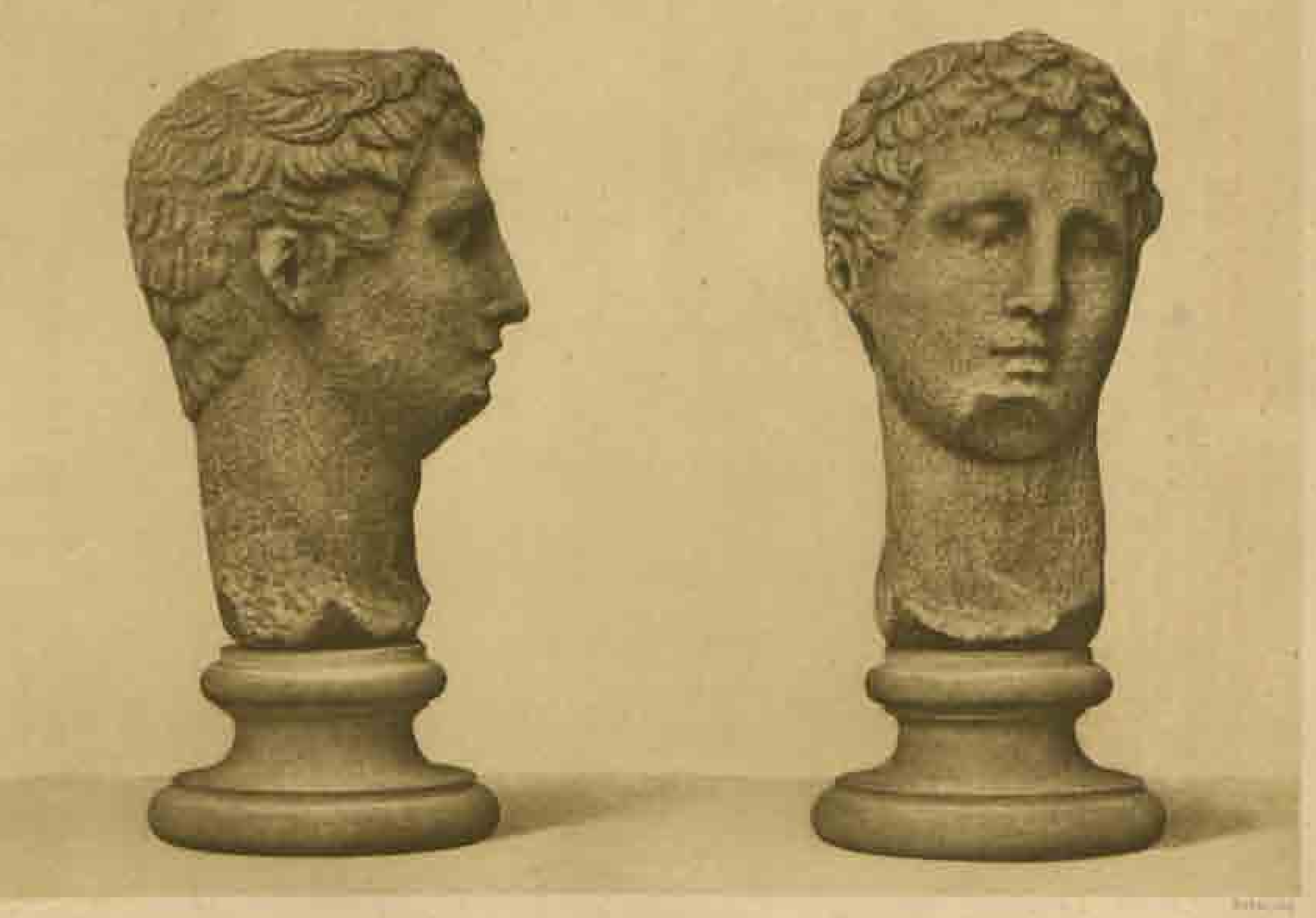
COMPTES RENDUS D'OUVRAGES.

TABLE DES PLANCHES

TABLE DES VIGNETTES

TABLE PAR ORDRE DES MATIÈRES

MACON, IMPRIMERIE PROTAT FRÈRES.



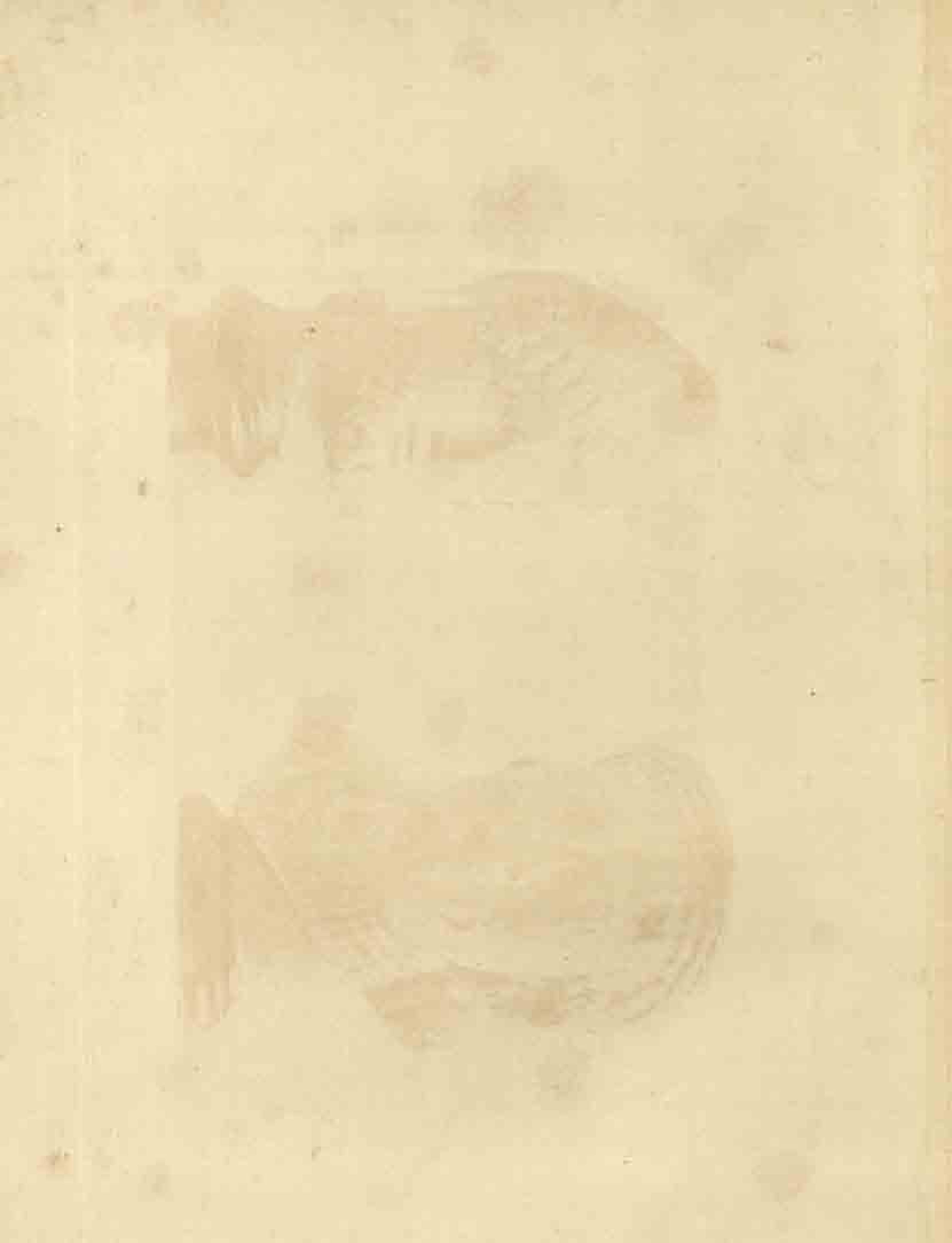
TÊTE D'ATHLÈTE DU MUSÉE D'ORLÉANS







Bandeaux d'or estampés trouvés près de Cacérès
(Estremadure)





TÊTES CHYPRIOTES
DU MUSÉE DE CONSTANTINOPLE



LES SIRÈNES

(HORTUS DELICIARUM, FOL. [illegible])

I

II



I Ulysse et les Sirènes

F° 221 v°

(Hortus Deliciarum)

II La Pentecôte

F° 167 v°



LE PRESSOIR DIVIN

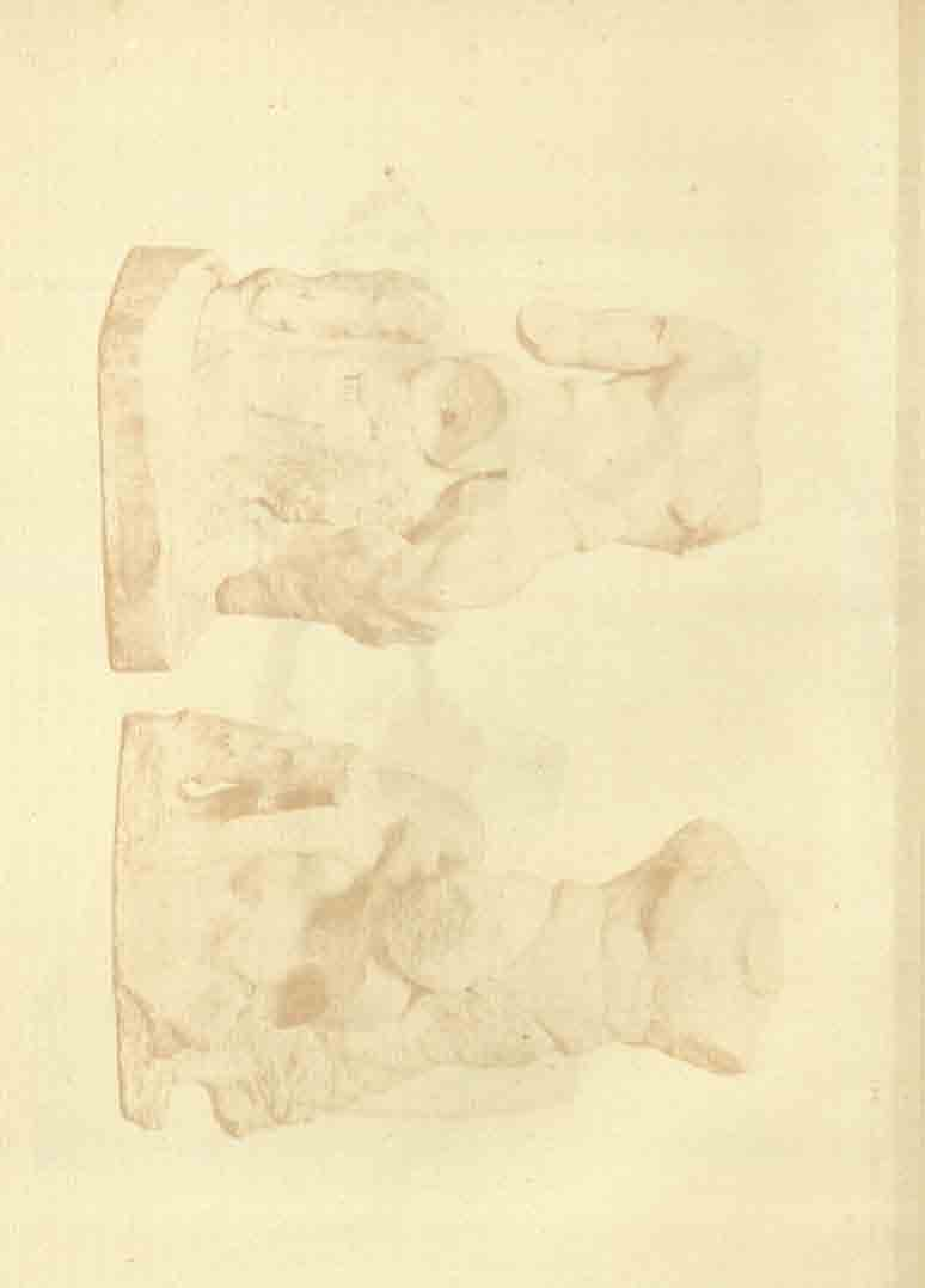
(Hortus Deliciarum, fol. [illegible])





L'HERCULE ΕΠΙΤΡΑΠΕΖΙΟΣ

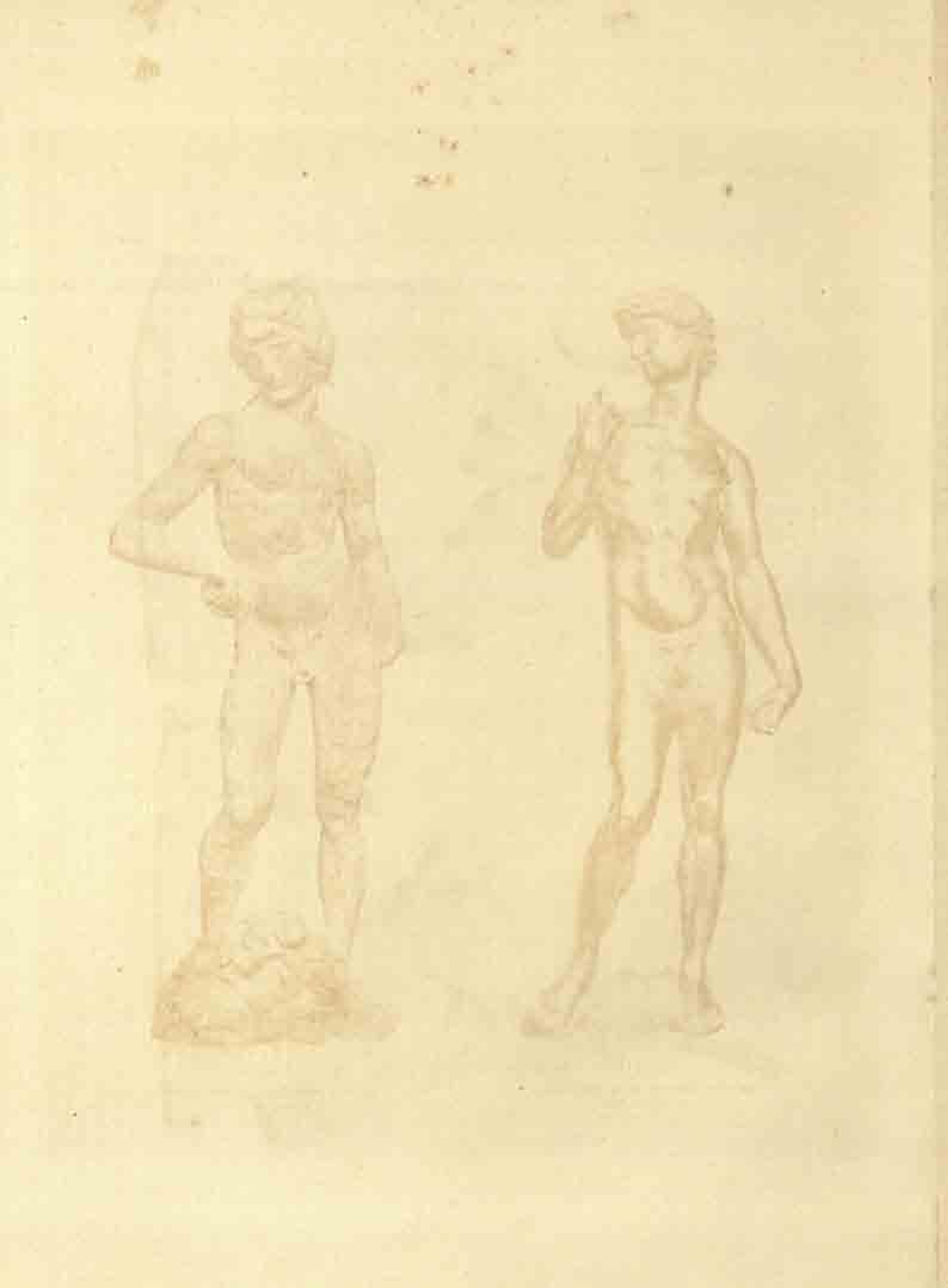
D'APRÈS UN PLÂTRE DE L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS.





L'HERCULE ἘΠΙΤΡΑΠΕΖΙΟΣ

Marbres du Musée du Louvre.







DAVID

[illegible]



DAVID

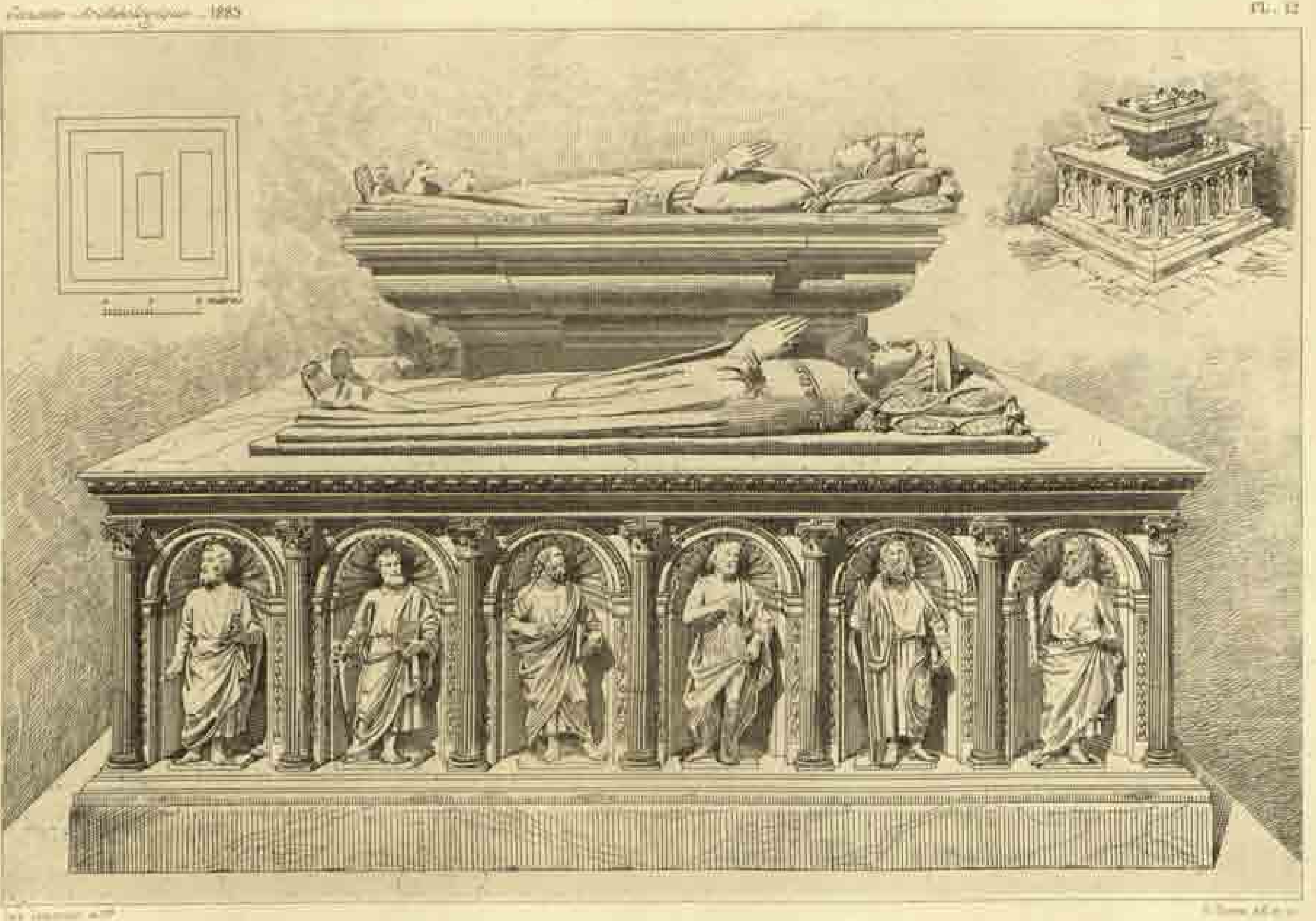
[illegible]





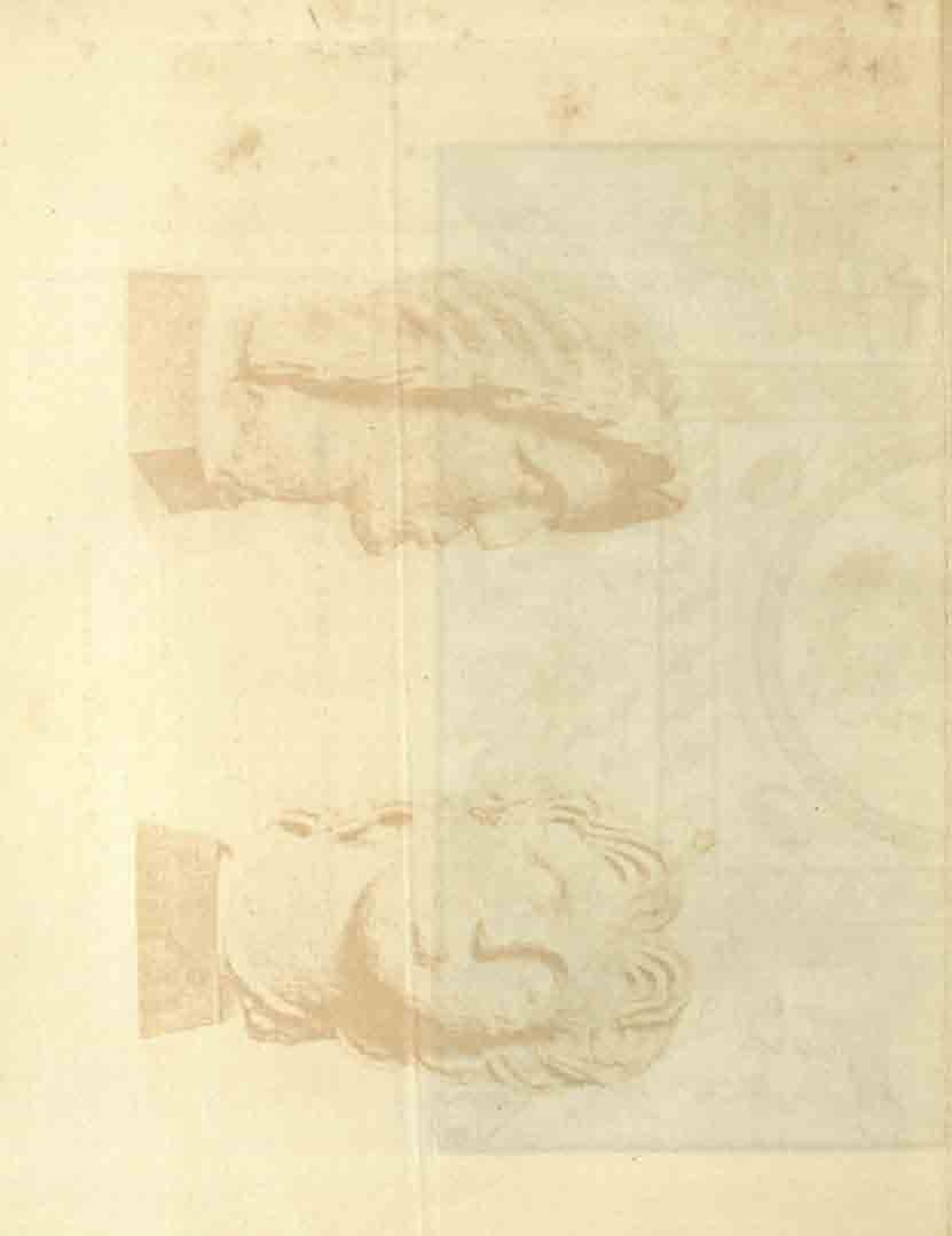
VENUS GENITRIX





TOMBEAU DES DUCS D'ORLÉANS A L'ABBAYE DE S.T DENIS

Mosaique trouvée a Lillebonne (Seine Inférieure)

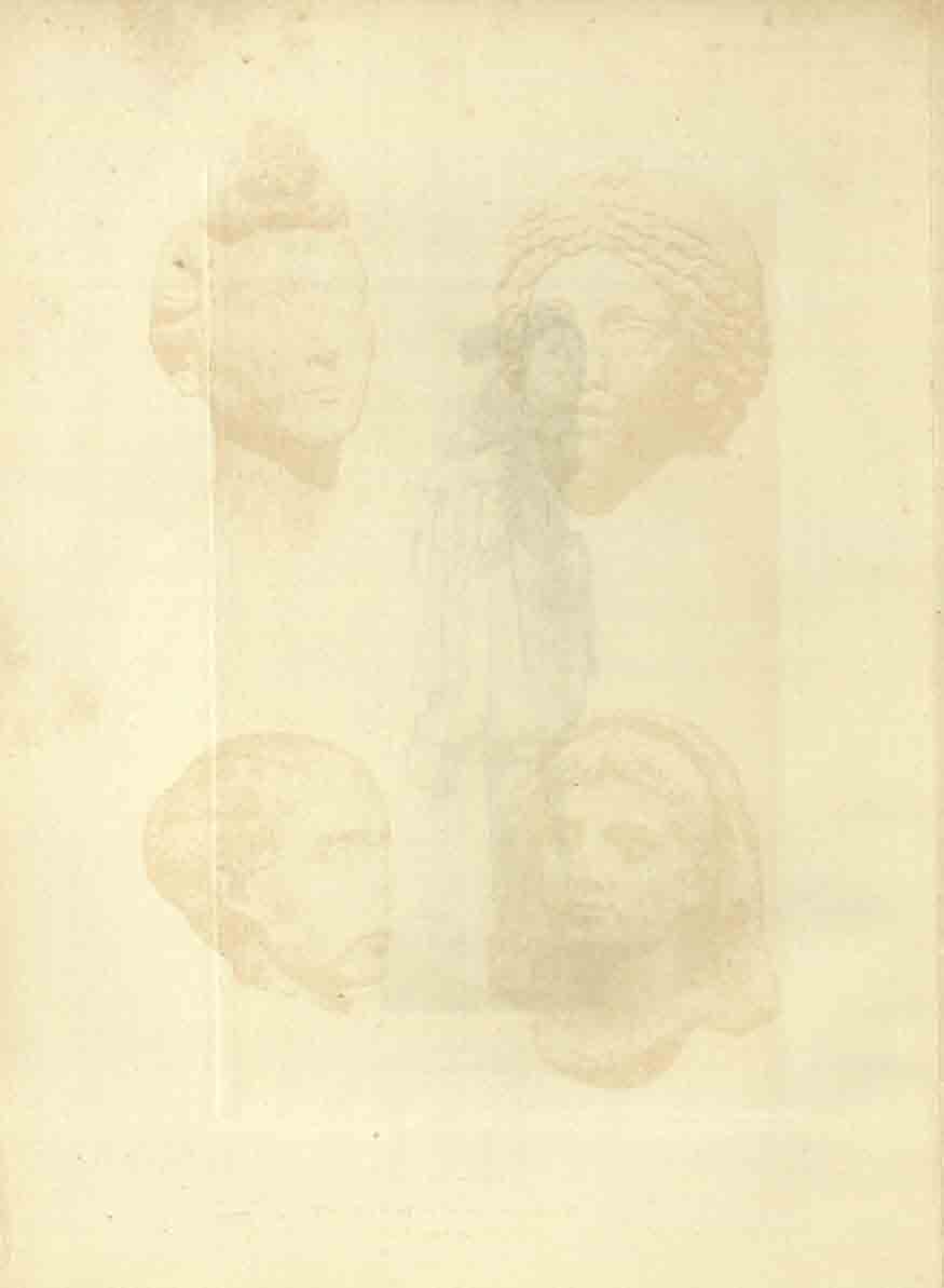


TÊTE D'UN GAULOIS (Musée de Bologne)





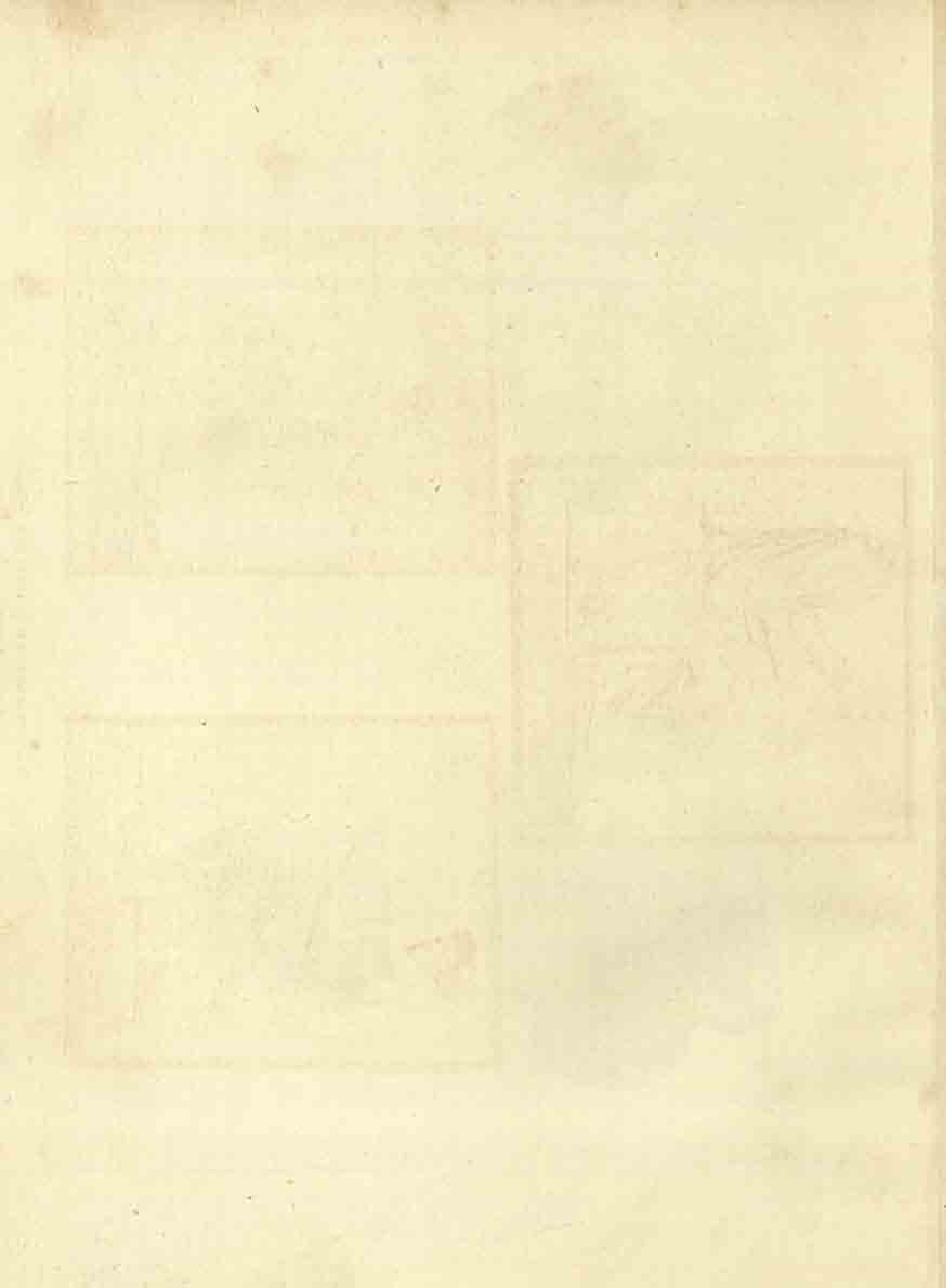
VIERGE DU XIVe SIÈCLE
À LA CATHÉDRALE DE LANGRES



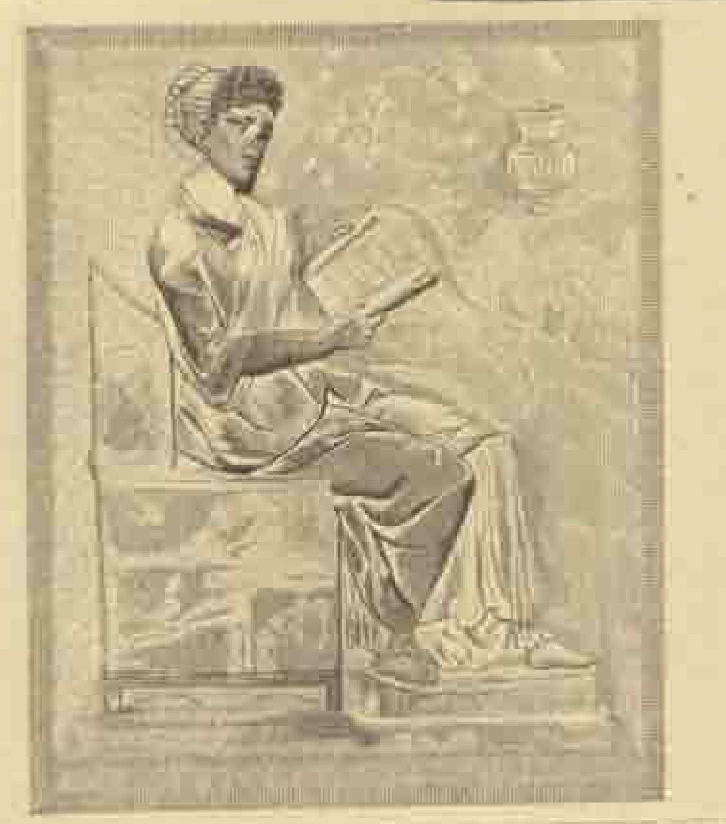


MARBRES ANTIQUES DE CARTHAGE

(MUSÉE DE SAINT-LOUIS)



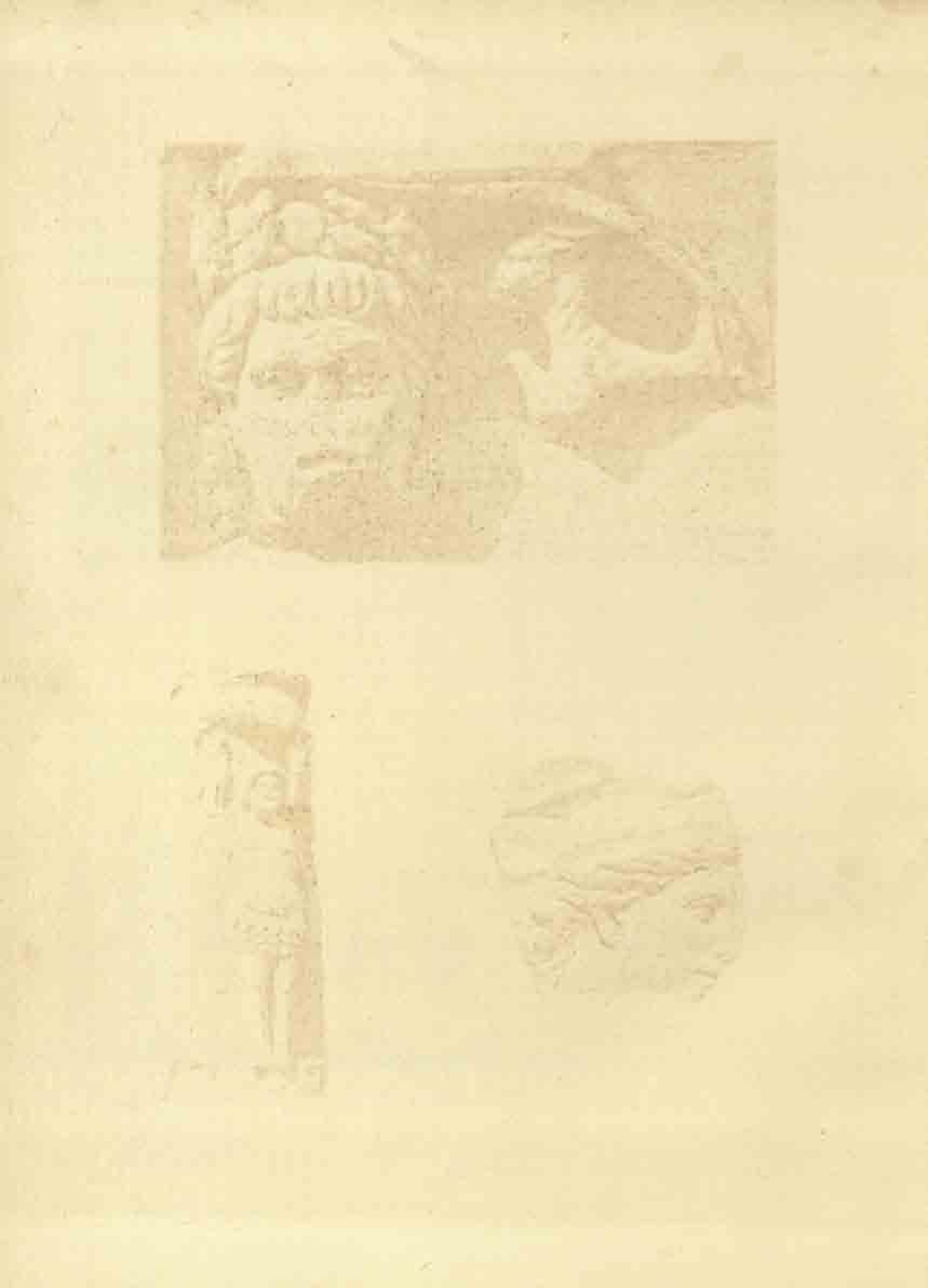






BAS-RELIEFS DE CARTHAGE

(Musée de Saint Louis)



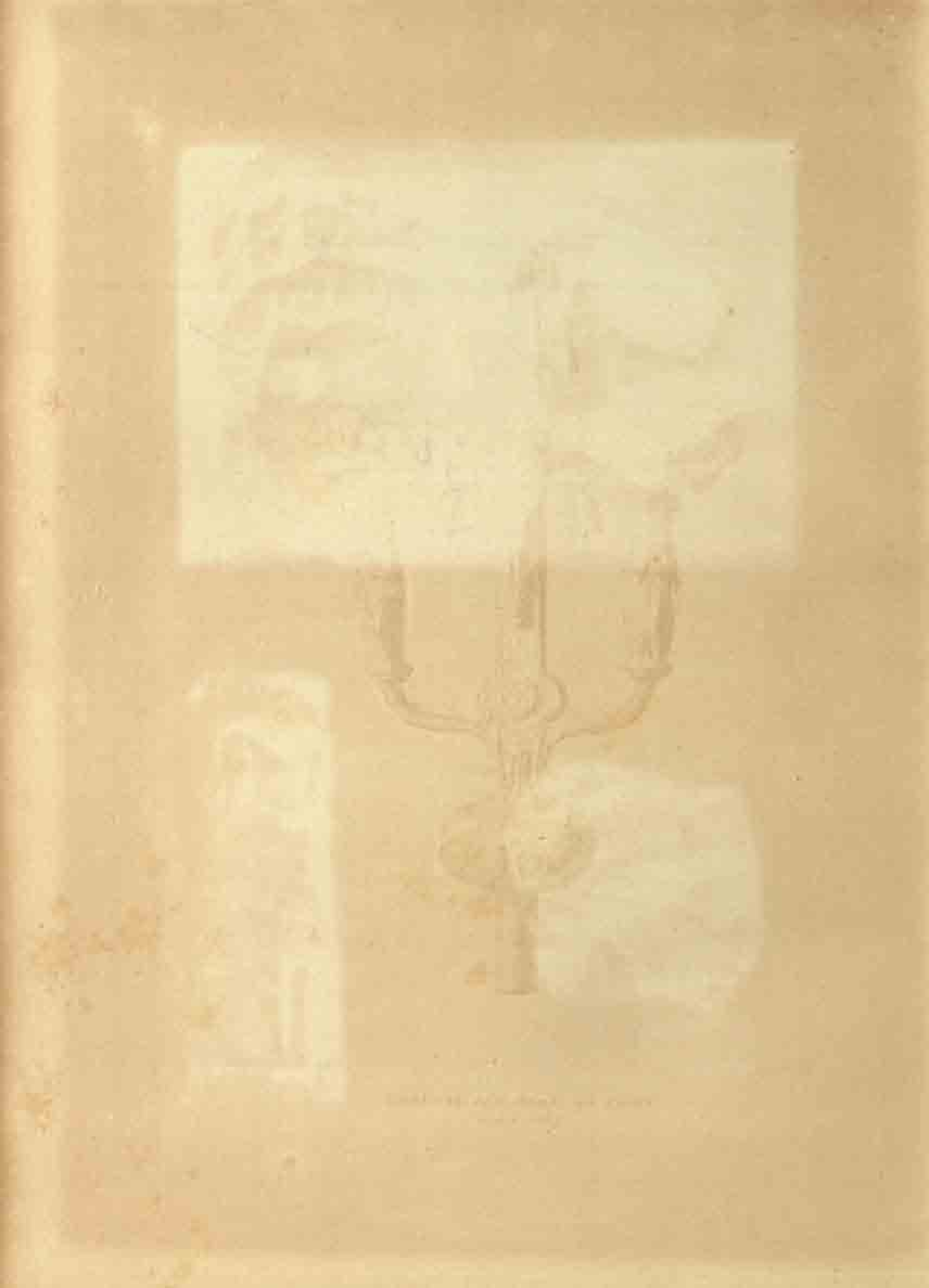




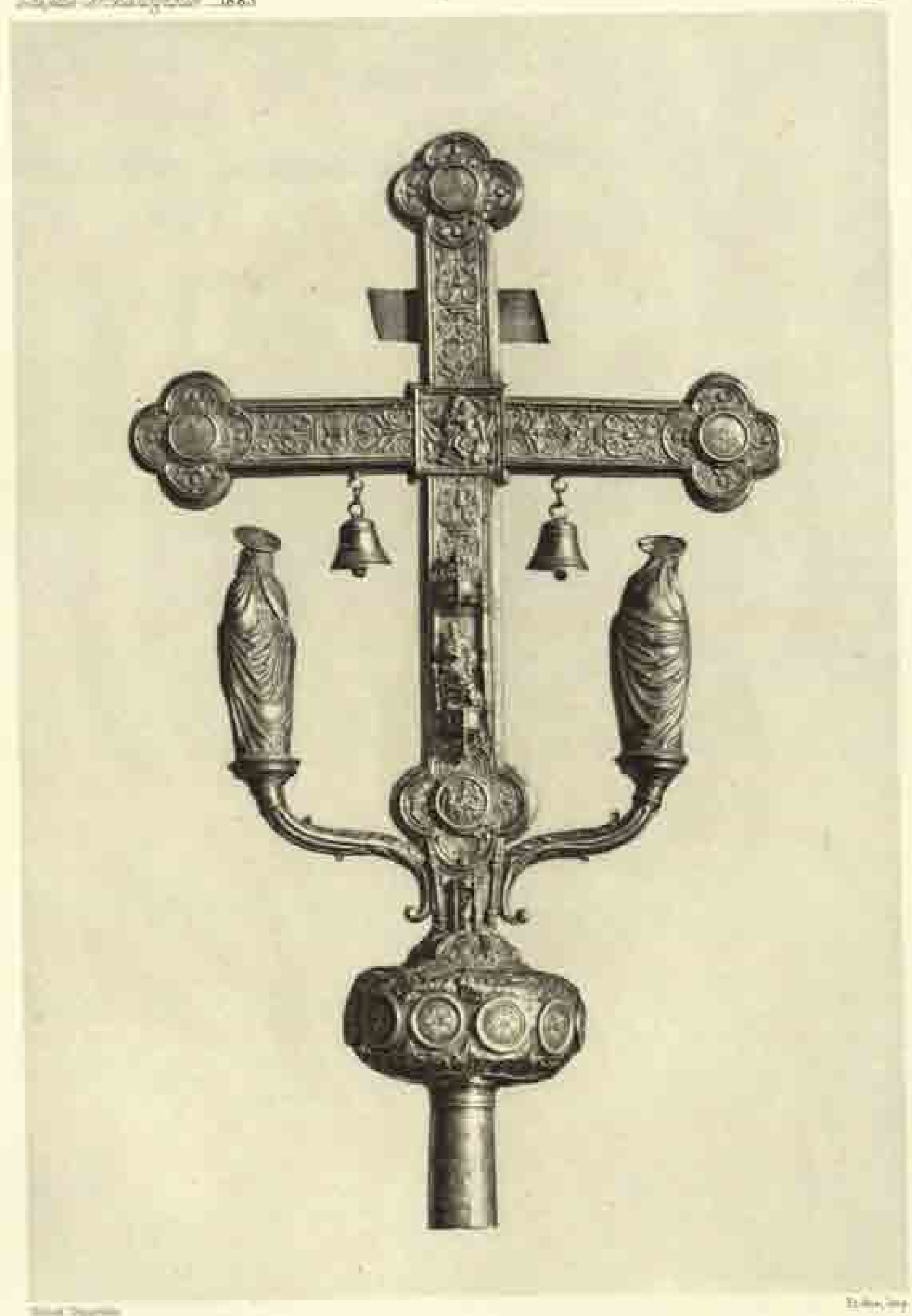


BAS-RELIEFS DE CARTHAGE

(Musée de Saint-Louis)



CROIX DE SAINT-JEAN-DU-DOIGT
XVI[e] SIÈCLE

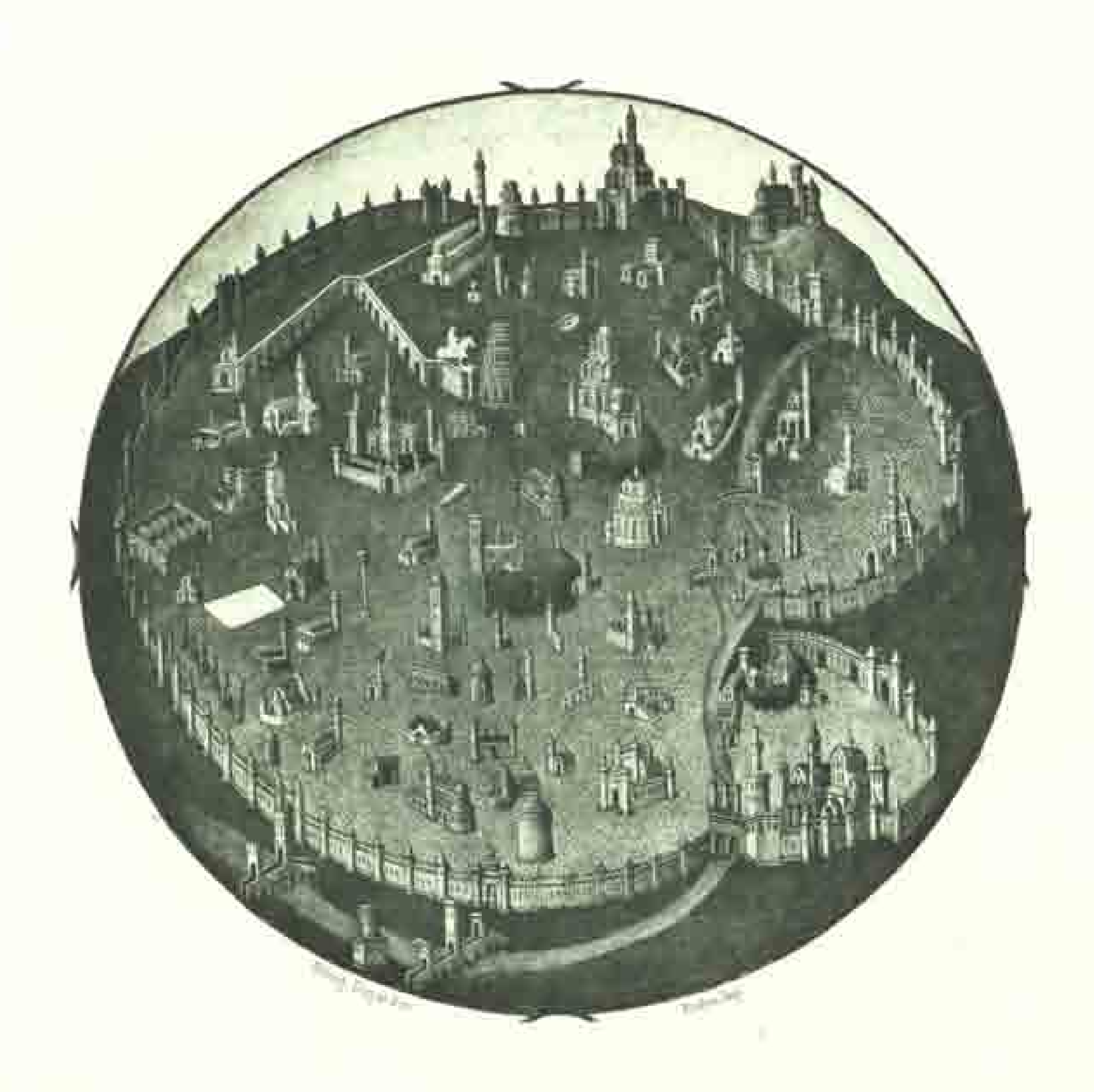


CROIX DE SAINT-JEAN-DU-DOIGT
XVIe SIÈCLE



AIGUIÈRE EN BRONZE DU XIIe SIÈCLE

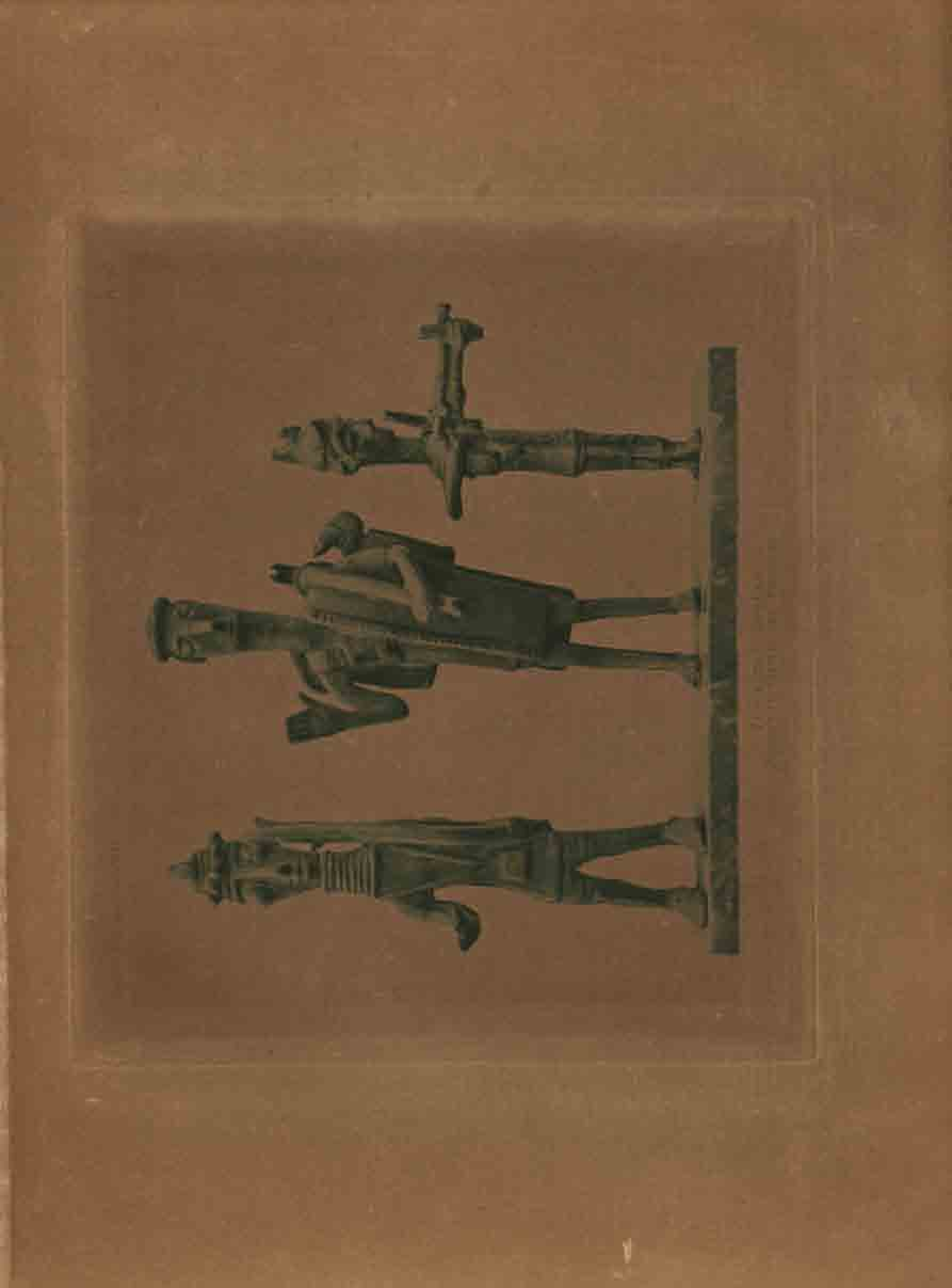
(MUSÉE DE BUDAPEST)



Plan de Rome au XIVe siècle

Miniature du livre d'heures du duc de Berry

Collection de Mgr le duc d'Aumale



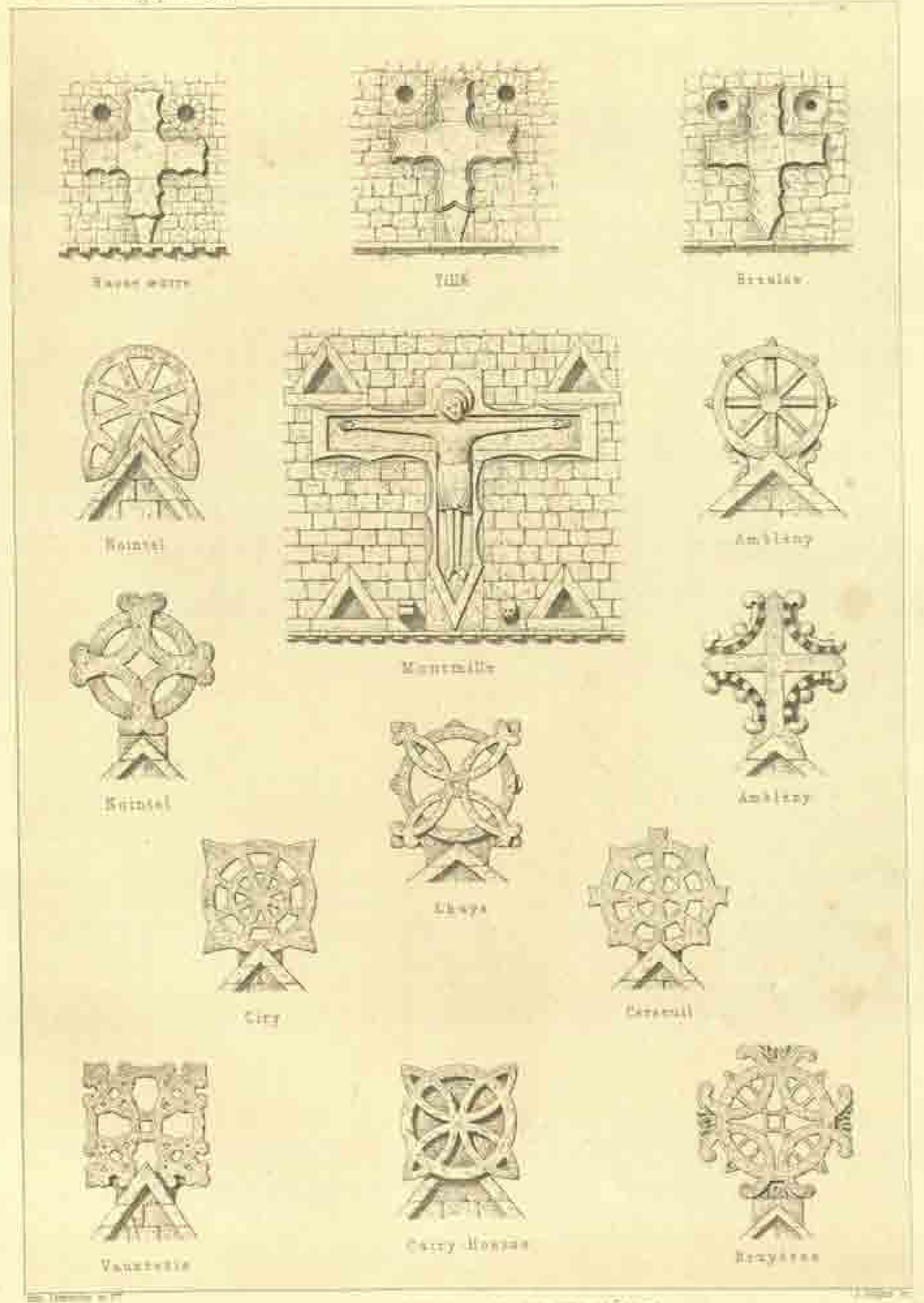




Héliog. Dujardin Imp. Eudes

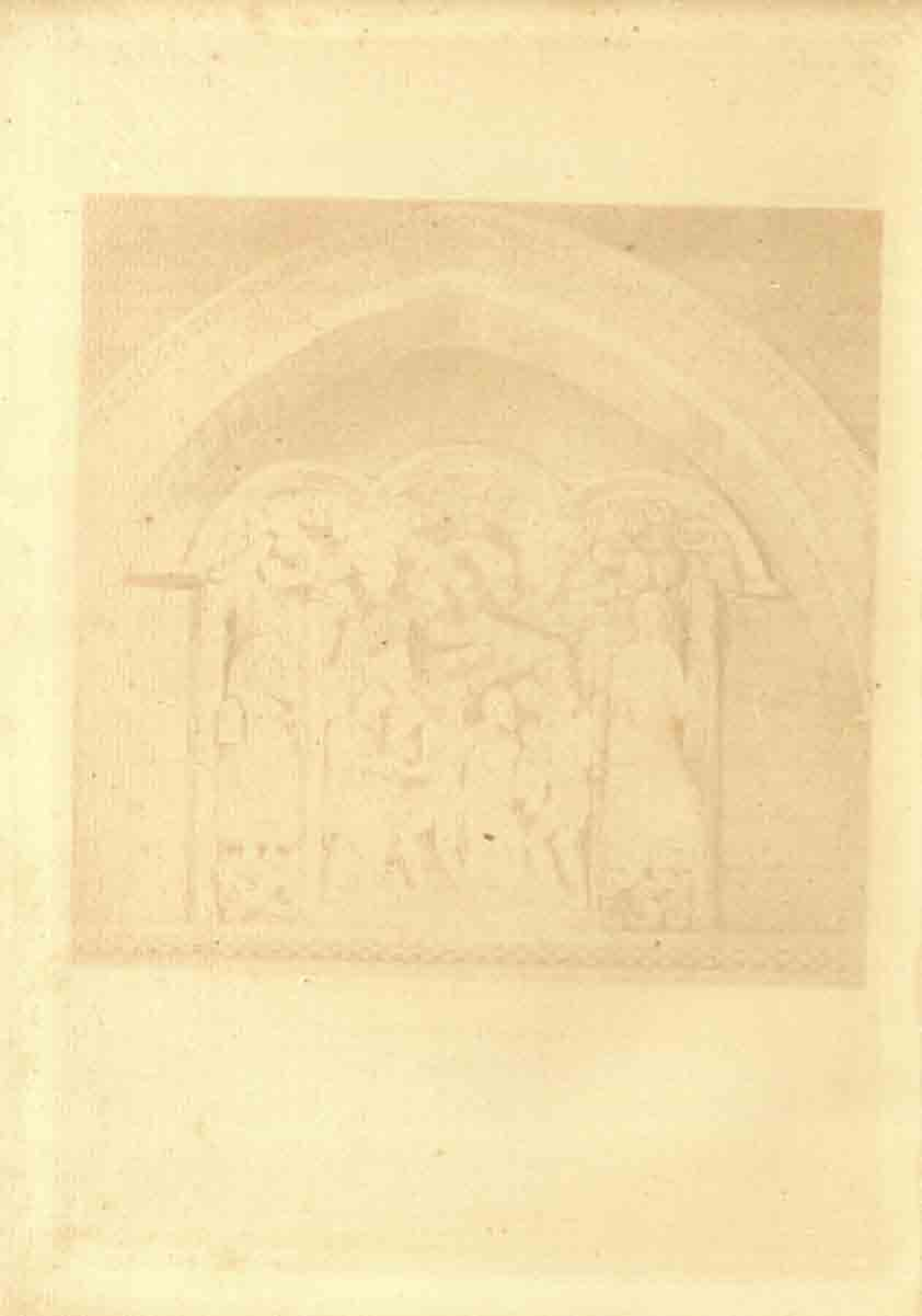
ENFANT CRIOPHORE

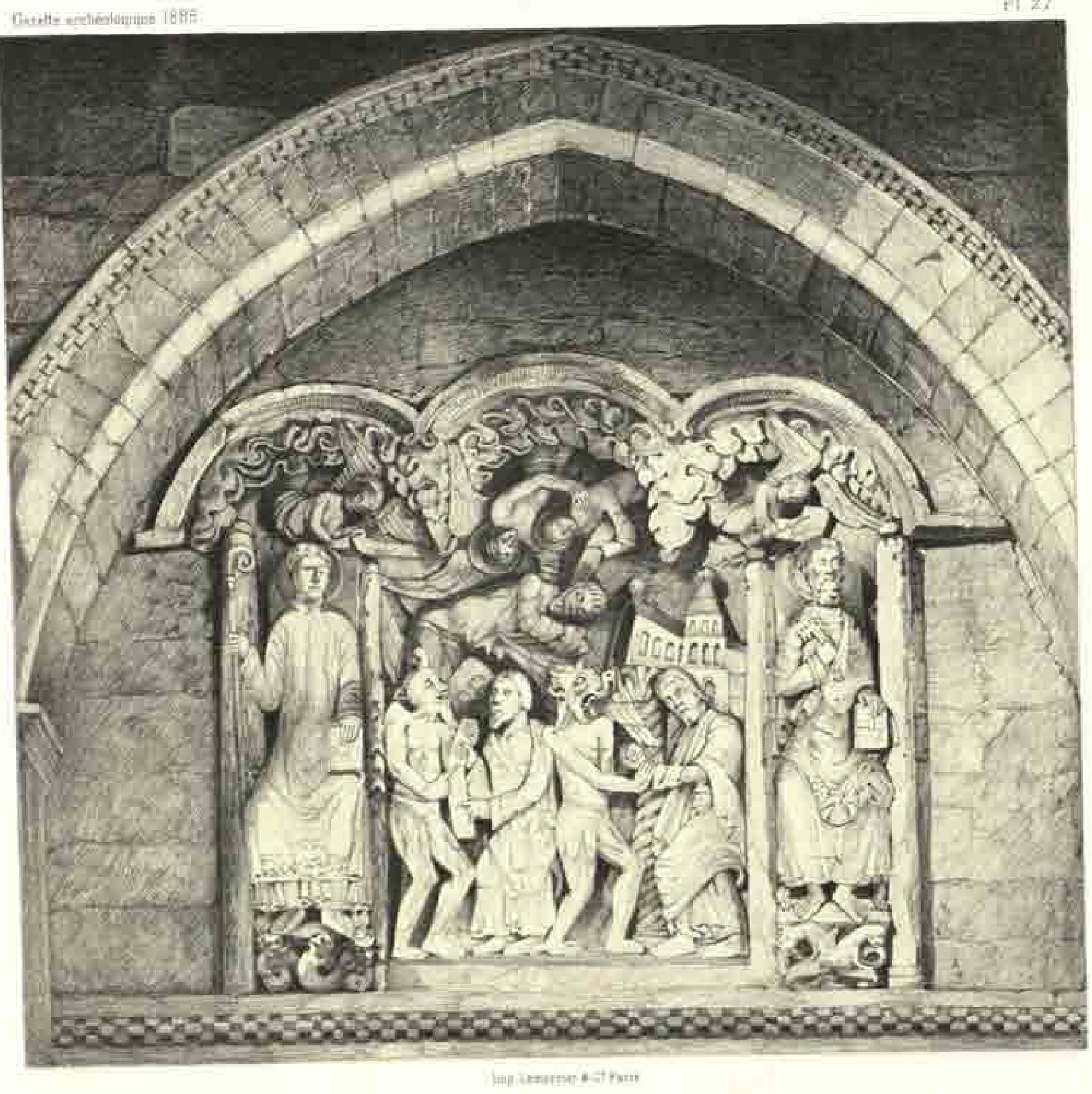
(COLL. DE LUYNES)



CROIX EN PIERRE : XI ET XIIe SIÈCLES

M. E. LEFÈVRE-PONTALIS, DEL.





Imp. Lemercier & Cie Paris

BAS RELIEF DE L'ÉGLISE

de SOUILLAC.





SARCOPHAGE TROUVÉ A ANTIOCHE







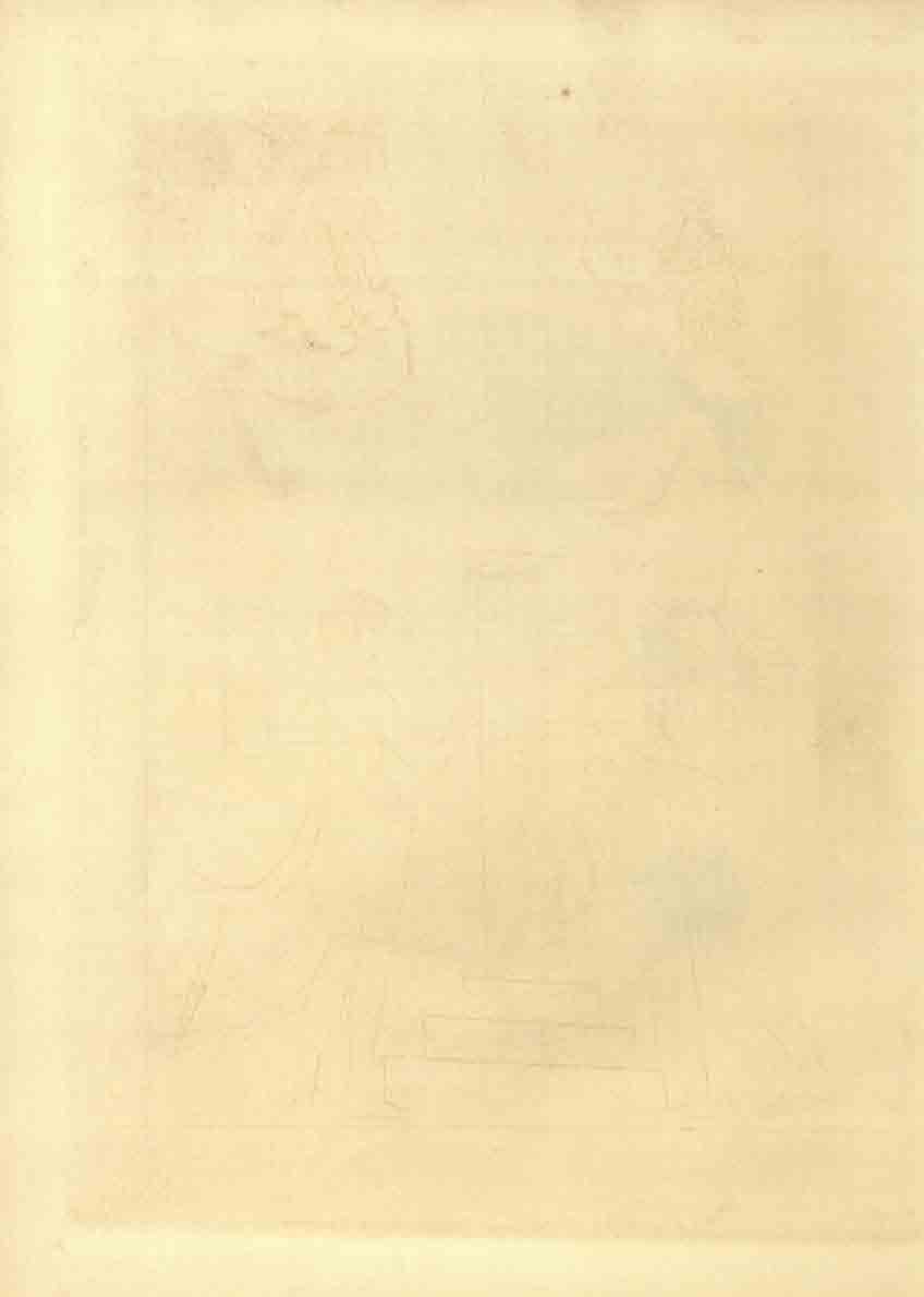
Sarcophage trouvé à Antioche





Héliog. Dujardin

CHARLES DE BOURBON ET AGNÈS DE BOURGOGNE
ŒUVRE DE JACQUES MOREL
(ÉGLISE ABBATIALE DE SOUVIGNY)





1



2

3

1 et 2 LECYTHE BLANC — 3 LECYTHE DE LOCRES
DU CABINET DES MÉDAILLES DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE A PARIS





COUPE D'ARGENT SASSANIDE



Génie funèbre

Marbre trouvé à Rome

Héliog. et Imp. Lemercier et Cie.

CROIX PROVENANT DE L'ABBAYE DU PARACLET
CONSERVÉE A LA CATHÉDRALE D'AMIENS





DIPTYQUE DE SAINT NICAISE

TRÉSOR DE LA CATHÉDRALE DE TOURNAI



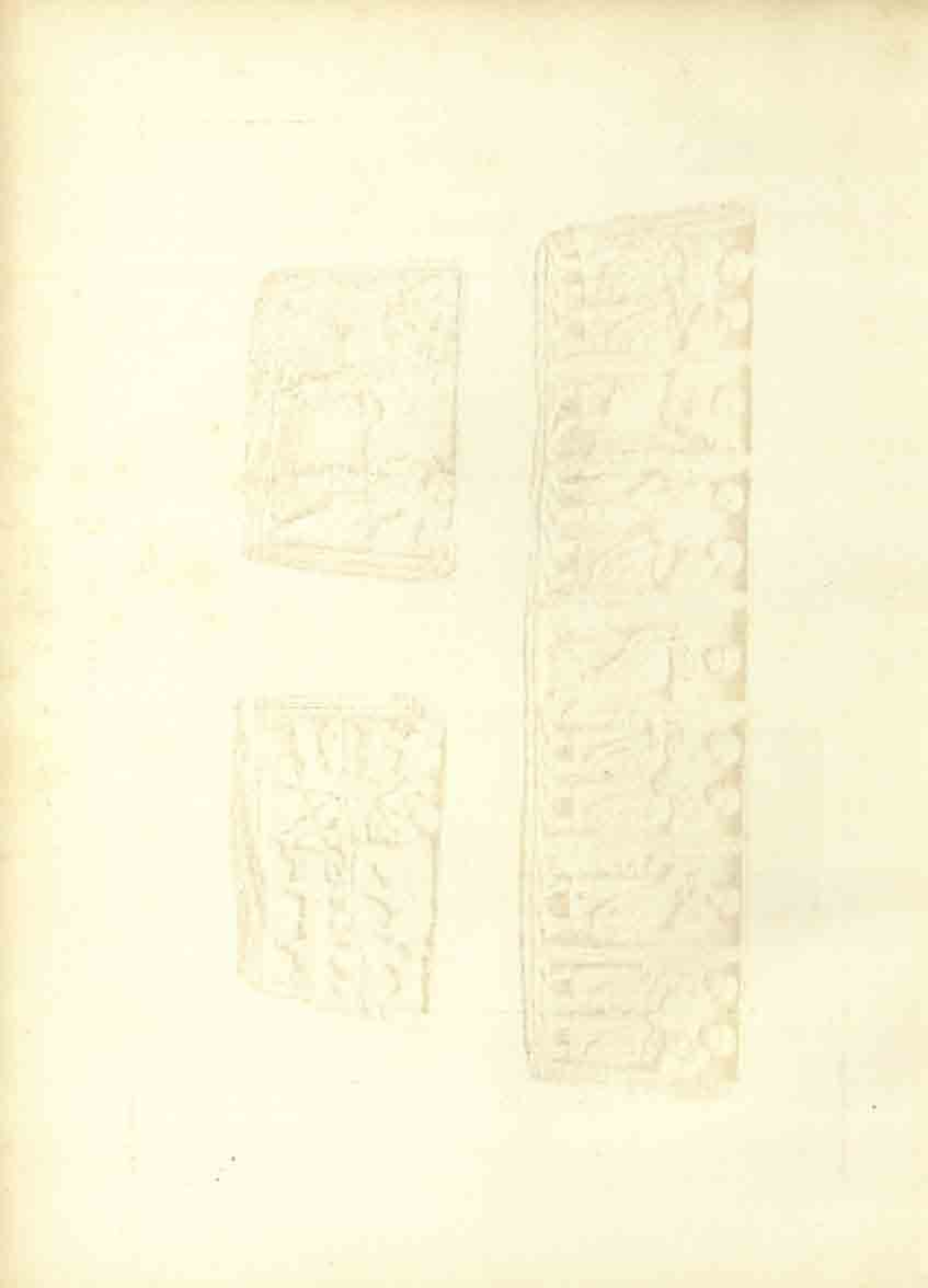


Imp. Proué frères. — Milan

VASE D'ARGENT TROUVÉ A REIMS

(Collection de M. Gréau)

I. Vue d'ensemble. — II. Développement du bas-relief



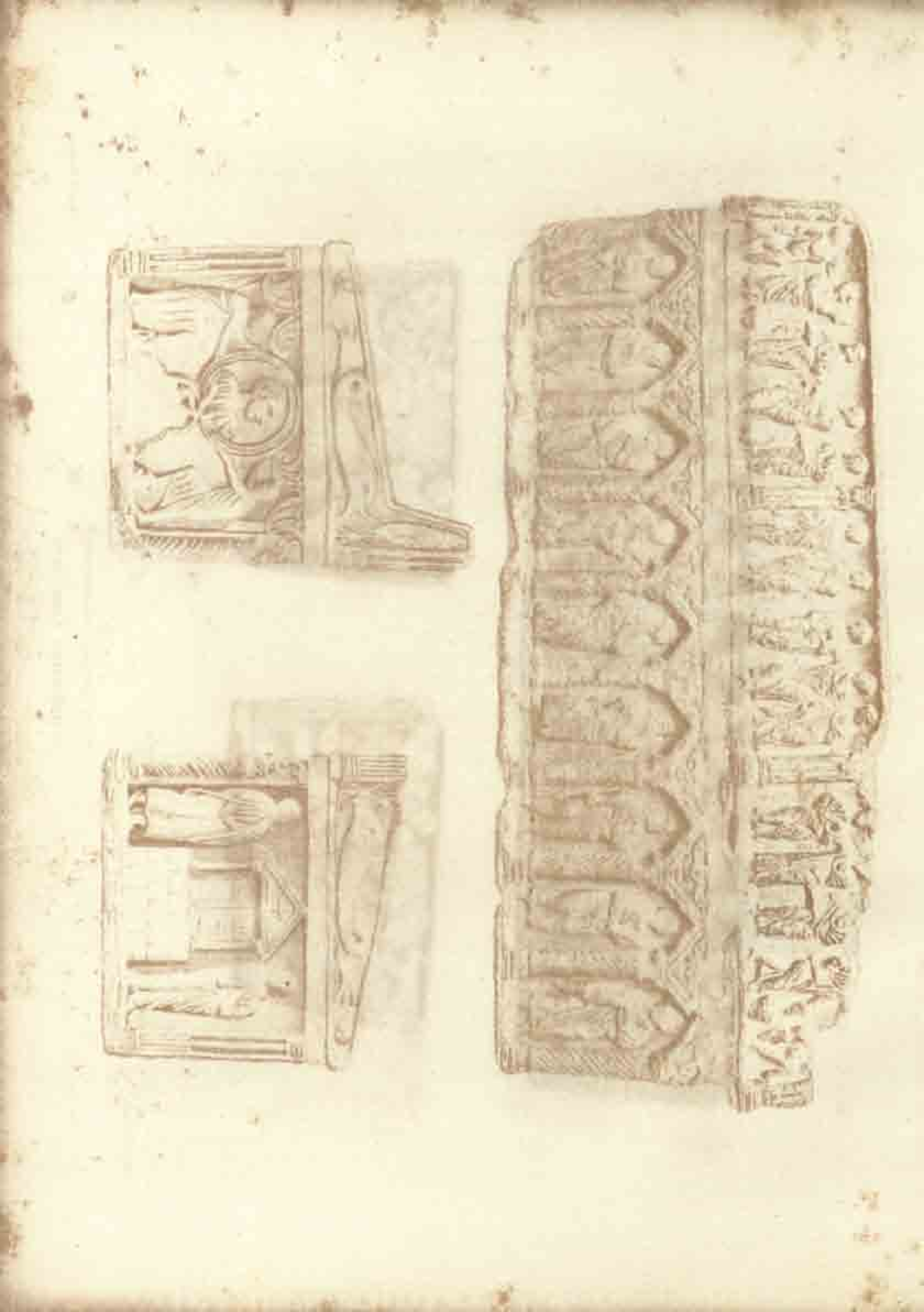


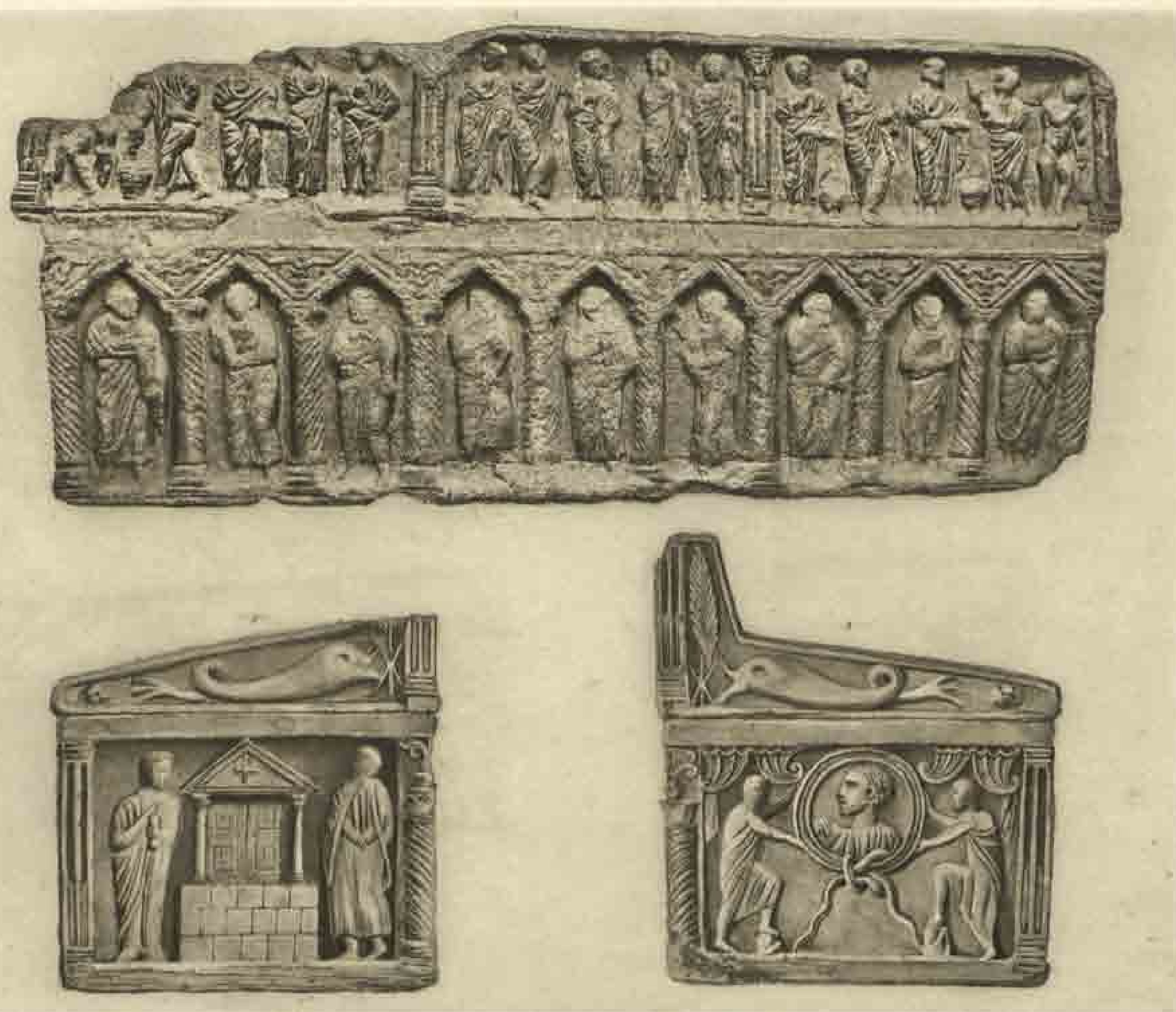




Héliog. Dujardin. Imp. L. Eudes.

SARCOPHAGES CHRÉTIENS





Héliog. Dujardin. Imp. L. Rollet

SARCOPHAGES CHRÉTIENS.





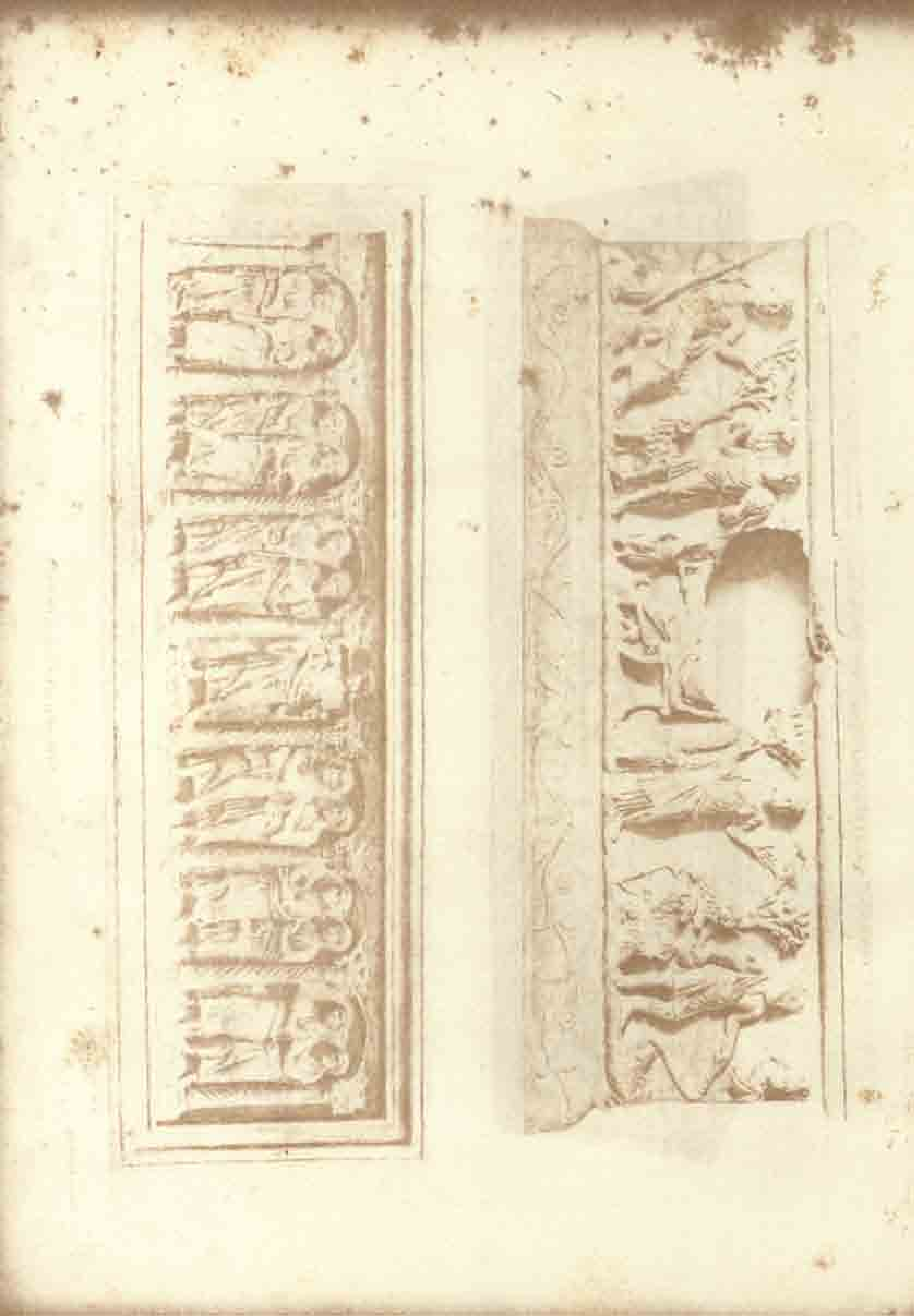






Héliog. Dujardin.

SARCOPHAGES CHRÉTIENS









Héliog. Dujardin. Imp. E. Eudes.

SARCOPHAGES CHRÉTIENS

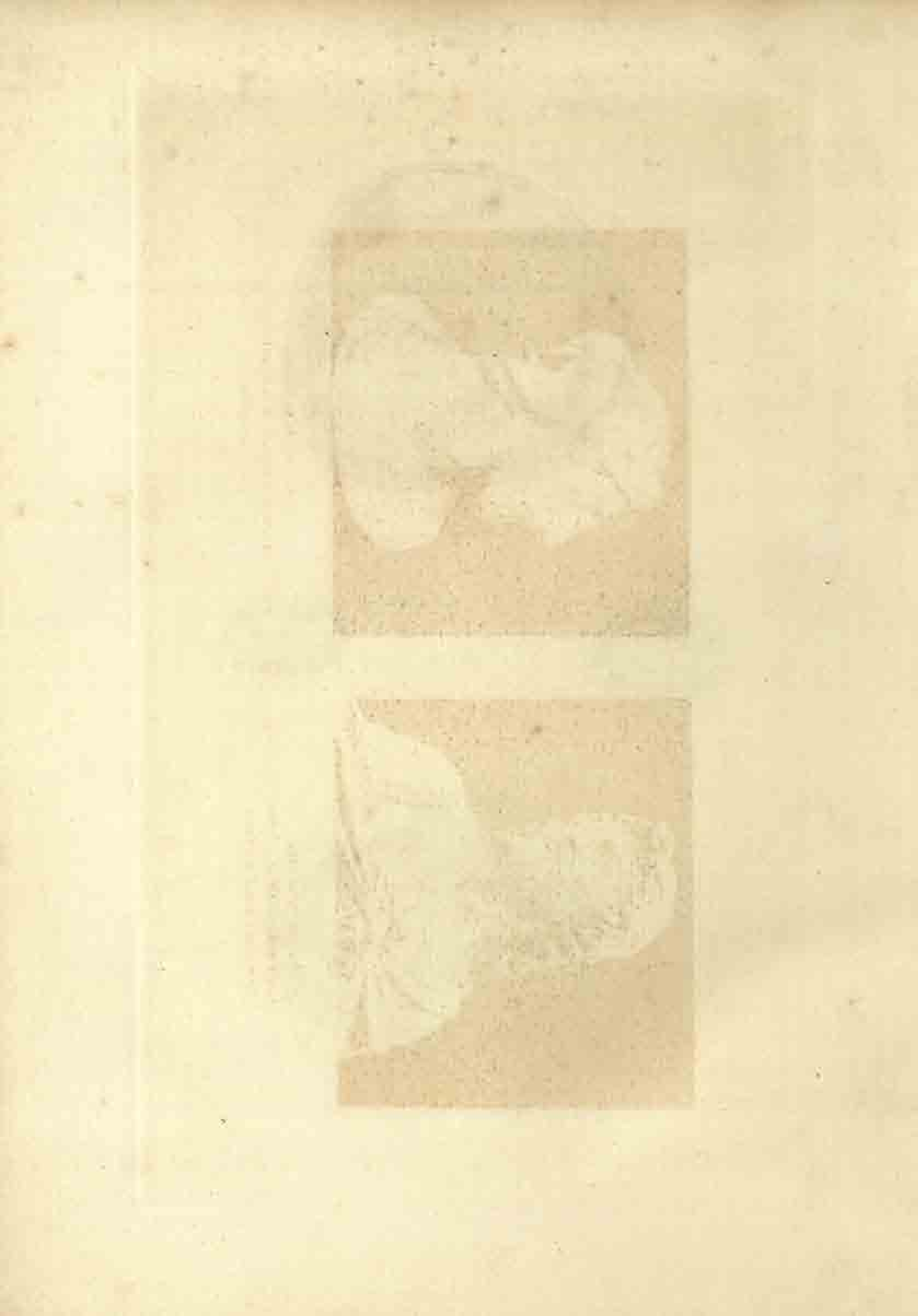








CAMÉES DU CABINET DES MÉDAILLES

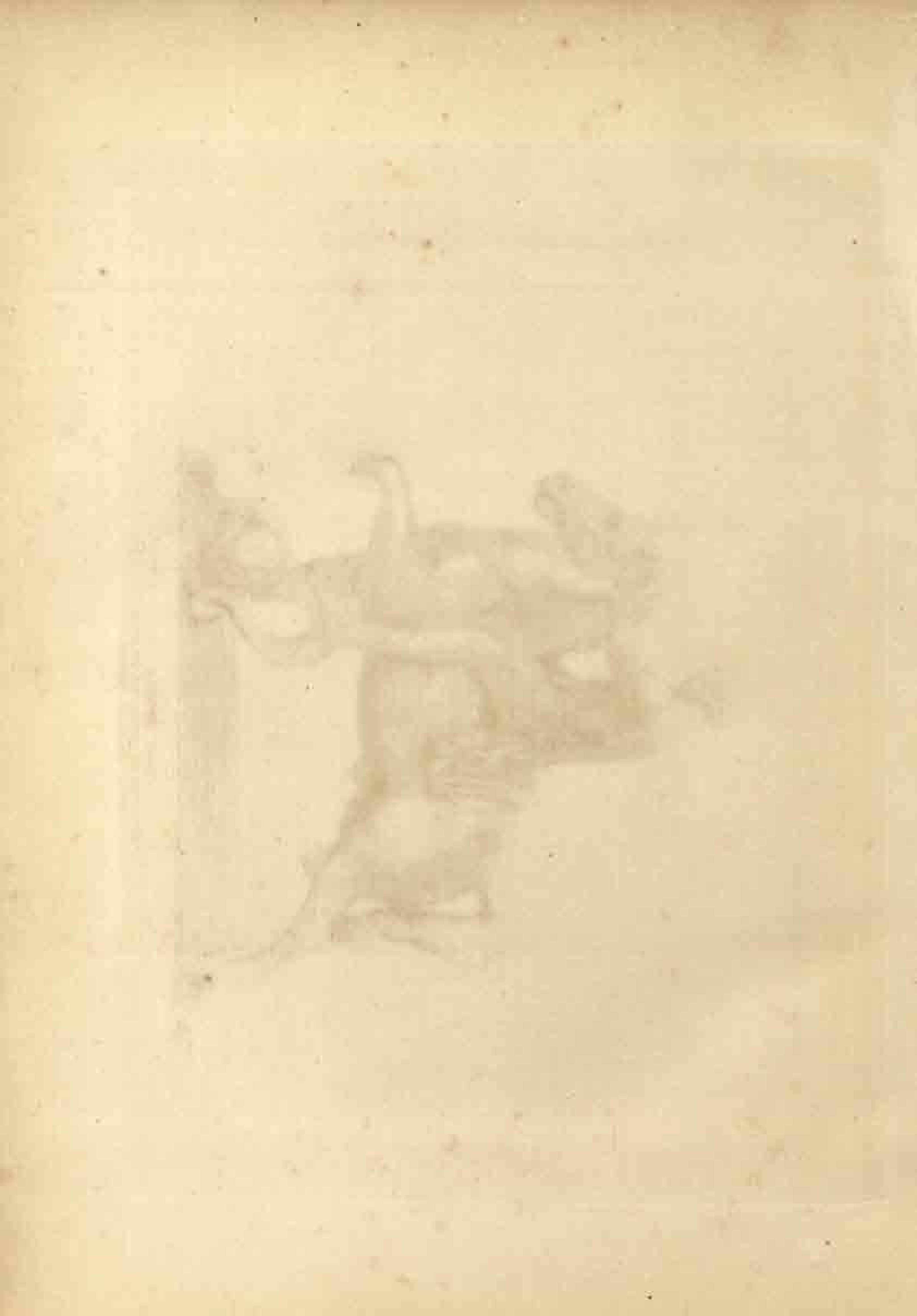




BUSTE D'APÔTRE
PAR ANTONIO DI GIUSTO BETTI
TOMBEAU DE LOUIS XII A Sᵗ DENIS



BUSTE DE JEUNE HOMME
ATTRIBUÉ A ANTONIO DI GIUSTO BETTI
MUSÉE DU LOUVRE



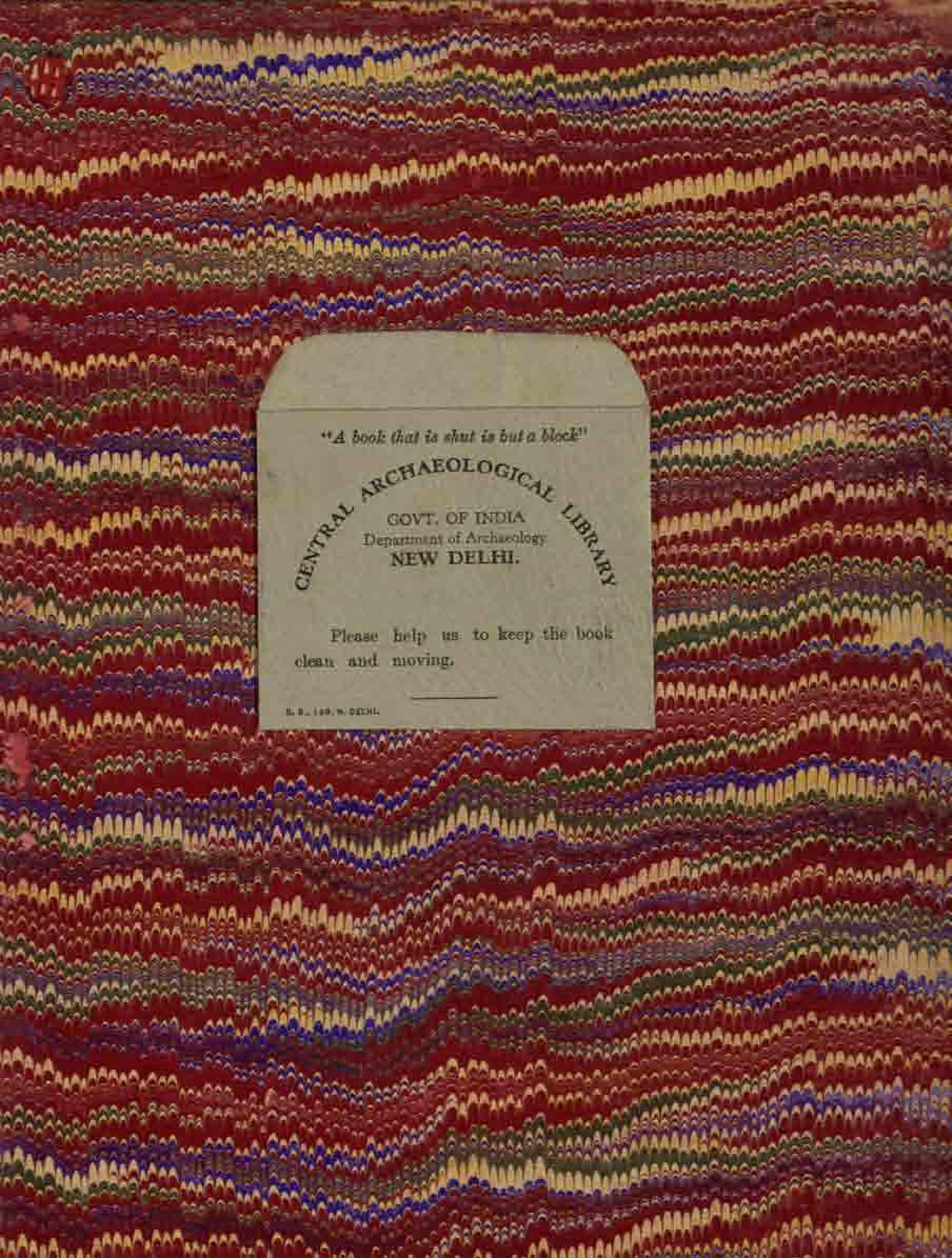


Imp. Proust frères. — Mâcon.

MONASTÈRES FONDÉS PAR SAINT MARTIAL.

(Fresque du Palais des Papes à Avignon.)




"A book that is shut is but a block"
CENTRAL ARCHAEOLOGICAL LIBRARY
GOVT. OF INDIA
Department of Archaeology
NEW DELHI.
Please help us to keep the book clean and moving.